ORGAN FÜR CHRISTLICHE KUNST, HERAUSG. VON F. BAUDRI JAHRG

ORGAN

für

CHRISTLICHE KUNST.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Herren Dumont-Schauberg
Haben Sie Nota genommes uns von Köln
1 Organ f. christl. Kunst 1874
Exemplar zur Fortsetzung zu senden?
Oxford, 187 4 JAMES PARKER AND CO.

ceased to appear

rt

Dreiundzwanzigster Jahrgang.

Köln, 1873.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg in Köln.

Inhalt des dreiundzwanzigsten Jahrganges.

Seite

Nr. 7.

Nr. 8.

Nr. 9.

Nr. 10.

Nr. 11.

Nr. 12.

Seite

Nr. 13.

Nr. 14.

Nr. 15.

ausgeführt. Die künstlerischen Formen sind der Stilistik des XIV. Jahrhunderts, mit welchem die Bauperiode der St. Lamberti-Kirche ihren Abschluss findet, angepasst. Einige Mittheilungen über die leitenden Ideen wie das Detail ihrer Ausführung dürften um so eher das Interesse der Leser erregen, als ein darüber erschienenes Schriftchen, als Manuscript gedruckt, nicht in den Buchhandel gekommen ist.

Der Teppich hat eine fast quadratische Form (18′ lang und 17′ breit). Für die Ornamentation war der Grundgedanke maassgebend, dass „ein Fussteppich keine Darstellungen von kirchlichen Symbolen oder heiligen Gegenständen enthalten dürfe". So dient denn auch das mittlere Feld zur figürlichen Wiedergabe von passenden Psalmenstellen, die übrigen Flächen des Teppichs zu Medaillons und heraldischen und sonstigen Emblemen verschiedenster Art. Das mittlere Quadrat des Teppichs zeigt in dreifacher Abstufung und Eintheilung des Flächenraumes in der Mitte, von einem Vierpass umgeben, die bildliche Darstellung des in der altchristlichen Symbolik so bedeutsamen Psalmverses (41, 21): „Wie der Hirsch nach der Wasserquelle, so verlangt meine Seele nach dir, o Gott!" Hirsche lagern an dem aus einem Felsen strömenden Wasser, welches sich in dem untern Theile des Vierpasses zu einem See erweitert, in welchem Fische schwimmen, während über und neben dem wasserspendenden Felsen sich Bäume, von buntem Geflügel belebt, erheben. Die Mitte bildet eine grüne Rasenfläche, von symbolischen Pflanzen und allerlei Gethier belebt; über derselben füllen die allegorischen Darstellungen der Sonne und des Mondes mit der Inschrift den Raum, so die sichtbare Schöpfung darstellend, welche in einem erweiterten Vierpass, welcher sich um das Mittelbild legt, ihren Abschluss erhält. Der äussere Vierpass enthält nämlich in zwölf Rundmedaillons die Zeichen des Thierkreises, welche sich durch die auf dunklen Grund gesäeten Sterne verbinden. Als Abschluss dieses Mittelbildes zieht sich in breiterem Rande die Inschrift Psalm 18, 2 hin: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und Seiner Hände Werk zeigt an das Firmament." Der Zwischenraum zwischen dem äusseren Vierpass und dem schmalen Rande des inneren Quadrates wird durch stilisirtes Pflanzenwerk ausgefüllt, welches wiederum vier grössere Medaillons in den Ecken des Quadrates verbindet. Die beiden oberen Medaillons enthalten die Bilder der Stammburg Hohenzollern und des Schlosses Jägerhof in Düsseldorf; die unteren entsprechend die allegorischen Figuren der Donau und des Rheines. Die Pflanzen-Ornamente sind so vertheilt, dass Epheu die Stammburg Hohenzollern, Lorbern das Schloss Jägerhof, Weinlaub den Rhein und Eichenblätter die Donau umgeben.

Um dieses innere Quadrat legen sich gleichsam als breiter Rand zwei weitere Quadrate, deren breiteres und inneres zwischen schön stilisirtem Laub- und Blüthen-Ornament in den Ecken die Wappen der hohenzollerischen Familie (Stammwappen, Baden, Portugal und Flandern), in der Mitte oben das Wappen der Stadt Sigmaringen, unten das Wappen der Stadt Düsseldorf, letzteres verbunden mit dem der St. Sebastianus-Schützengilde, zeigt, während an den beiden Seitenflächen je die erste Strophe der kirchlichen Hymnen auf St. Lambertus und St. Sebastianus sich harmonisch mit dem Laubwerk verbinden. Das schmalere und äussere Quadrat enthält, das Ganze einfach abschliessend, in Majuskelschrift die versificirte Widmung des herrlichen Geschenkes, welche in deutscher Uebersetzung lautet:

„Ehrfurchtsvoll anbetend die Majestät des Allmächtigen,
Und des h. Lambertus Gedächtniss in Andacht verehrend,
Weihen dies Werk kunstfertiger Hände, die Fürstin von Zollern
Josepha mit sammt ihrer Schnur und der fürstlichen Tochter.
Im Jahre des Herrn 1872."

Einladung zum Abonnement auf den XXIII. Jahrgang des Organs für christliche Kunst.

Der XXIII. Jahrgang des „Organs für christliche Kunst" hat mit dem 1. Januar 1873 begonnen und nehmen wir Veranlassung, zum neuen Abonnement hiermit einzuladen. Die bereits erschienenen zweiundzwanzig Jahrgänge geben über Inhalt und Tendenz genügenden Aufschluss, so dass es für die Freunde der mittelalterlichen Kunst keiner Auseinandersetzung bedarf, um diesem Blatte ihre Theilnahme zuzuwenden.

Das „Organ" erscheint alle vierzehn Tage und beträgt der Abonnementspreis halbjährlich durch den Buchhandel 1 Thlr. 15 Sgr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 1 Thlr. 17 Sgr. 6 Pfg. Einzelne Quartale und Nummern werden nicht abgegeben, doch ist Sorge getragen, dass Probe-Nummern durch jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden können. ***M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.***

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 2. — Köln, 15. Januar 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Auch etwas über den Dom zu Köln am Rhein.

II.

Bauberichte Zwirner's über die Treppenmodification, Standpunct des seligen Cardinals von Geissel und des Domcapitels zu derselben.

Zu der Literatur über unsere Frage gehören auch die von Zwirner gelieferten Bauberichte, welche auf den Nordthurm Bezug haben. Die nöthigen, dem kölner Domblatte entnommen, werden darum jetzt hier folgen, zumal sie wichtige Data und Facta enthalten, aus denen wir nachher unsere Schlüsse ziehen werden:

Kölner Domblatt Nro. 143. 4. Febr. 1857. 38. Baubericht:

Auf der Westseite des Domes ist am nördlichen Thurme der nordwestliche Eckpfeiler in Angriff genommen. Derselbe war bereits bis zur Höhe der Fensterbrüstung in früherer Zeit aufgebaut, jedoch unvollendet und ohne Obdach belassen worden, so dass die von oben eingedrungene Nässe sämmtliche Quadern nicht nur aus einander gerückt hatte, sondern auch das Gestein selbst zerrüttet und ganz unhaltbar geworden war. Es mussten daher diese für den Weiterbau unbrauchbaren Theile abgebrochen werden, wobei sich ergab, dass das innere Pfeiler-Mauerwerk aus unregelmässigen Bruchsteinen mit Kalkmörtel ausgefüllt, stellenweise aber sehr fest unter einander verbunden war. Zwirner bespricht die gothischen Fragmente, welche man hier eingemauert gefunden, und macht den Schluss, dass sie vom Steingitter am Chorrundgang herstammen, welches bei Gelegenheit des nach 1463 errichteten Grabmals des Erzbischofs Theoderich Grafen von Mörs zerstört wurde und hierauf als Bruchstücke in den Pfeiler eingemauert worden sei. Wäre diese Annahme richtig, fährt er fort, so hätten wir ein Datum für den Bau des nördlichen Thurmes. Dass dort weit bis ins 15. Jahrhundert gebaut worden ist, beweisen auch die am nordöstlichen Thurmpfeiler angebrachten flammenförmig gebogenen Giebelfronten, wie sie um diese Zeit üblich waren und sonst nirgends am Dome anzutreffen sind.

Die in dem jetzt abgebrochenen nordwestlichen Thurmpfeiler ferner aufgefundenen Kreuzblumen waren übrigens ganz denen ähnlich, welche in der letzten Bauperiode am südlichen Thurme angebracht worden sind. Man kann also füglich annehmen, dass hier der Schluss der Bauthätigkeit am Dome gemacht worden ist. Der Mittelpfeiler der Nordseite des Nordthurmes habe dieselbe Beschaffenheit innerlich gezeigt, wie der inzwischen abgebrochene nordwestliche (man begann mit dem Abbruche am 4. Aug. 1856) Eckpfeiler des Nordthurmes, dessen Neubau im vorigen Spätsommer (1856) **begonnen** und bereits eine Höhe über dem Sockel von **12 Quaderschichten** erreicht hat. Bei der Grundlage dieses ganz neu zu erbauenden Eckpfeilers ist hinsichtlich der Stellung der Wendeltreppe eine Modification vorgenommen und dieselbe gegen die dort früher schon angefangene alte Treppe etwas westlich vorgerückt worden und zwar aus sachkundig erwogenen architektonischen, constructiven und ökonomischen Gründen. Diese Motive sind in dem Erläuterungsbericht ausführlich erörtert, welcher mit den während der letzteren vier Jahre ausgearbeiteten Plänen für den Bau des nördlichen Thurmes

bis zur jetzigen Höhe des südlichen, begleitet vom Facsimile des alten Thurmplanes, zur höheren sachkundigen Prüfung und Allerhöchsten Bestätigung zu Anfang des Monats October 1856 eingereicht worden ist. Diese vorgelegten Pläne bestehen aus 18 grossen, sehr mühsamen Zeichnungen, welche nach dem vorhandenen südlichen Thurme entworfen sind, der bekanntlich nicht mit den alten, im Jahre 1814 wieder aufgefundenen Pergament-Zeichnungen übereinstimmt, sondern in architektonischer und constructiver Beziehung wesentlich verändert ist. Die Allerhöchste Entscheidung des Königs Majestät ist **bis jetzt** hier noch nicht eingegangen u. s. w. u. s. w.

Köln, den 7. Januar 1857. Zwirner.

In demselben Jahre kam der Dombau unter die specielle Leitung des Baumeisters, jetzt Bauraths Voigtel mit der Oberleitung Zwirner's. Nach dessen Tode wurde Voigtel allein mit der Weiterleitung des Dombaues betraut.

Kölner Domblatt Nro. 147. 23. Juni 1857. 39. Baubericht.

Ueber die mit mässigen Mitteln fortgesetzten Bauarbeiten am nördlichen Thurme ist bereits im letzten Baubericht das Nöthige erörtert worden. Inzwischen sind viele kunstreiche Steine zubereitet, und wird mit deren Aufbau nunmehr vorgegangen werden.

Köln, den 26. Mai 1857. Zwirner.

Kölner Domblatt Nro. 154. 2. Febr. 1858. 40. Baubericht.

Der bereits im Jahre 1856 mit modificirter Anlage der Thurmwendeltreppe begonnene Neubau des massenhaften nordwestlichen Eckpfeilers wurde bis zur gleichen Höhe der neueren mittleren Portalpfeiler an diesem Thurme fortgesetzt, nachdem der hierüber vom Unterzeichneten nach sachkundiger Prüfung und sorgfältigster Erwägung aller dabei integrirenden archäologischen, architektonischen und Constructionsbedingungen entworfene Bauplan bei den ausführlichen Begutachtungen Seitens der competenten Staatsbehörden, abgesehen von den erheblichen ökonomischen Vortheilen, in allen anderen Beziehungen als ganz sachgemäss befunden und durch Allerhöchste Cabinets-Ordre vom 29. Juni 1857 festgestellt worden war.

Köln, den 10. Januar 1858. Zwirner.

Weitere Bauberichte können uns nun nicht mehr interessiren, da mit dieser Cabinets-Ordre die Modification gutgeheissen und befohlen war.

Vorzüglich war natürlich bei dieser Angelegenheit der Bauherr (der selige Cardinal von Geissel und das Metropolitan-Domcapitel) interessirt. Daher durfte der Standpunct des seligen Cardinals eben so wenig übersehen werden, als der des Domcapitels. Folgende Schriftstücke werden ihn nach allen Seiten hin präcisiren:

Sr. Eminenz
dem Hochwürdigsten Cardinal und Erzbischofe, Ritter hoher Orden, Herrn von Geissel.

Köln, den 21. October 1856.

Ew. Eminenz haben wir bereits vorläufige allgemeine Kenntniss von der Verhandlung zu geben uns beehrt, die wir mit dem Dombaumeister Herrn Geh. Regierungs- und Baurathe Zwirner über den begonnenen Aufbau des nördlichen Domthurmes zu pflegen veranlasst worden sind. Das Stadium, worin dieselbe gegenwärtig sich befindet, gestattet uns nicht, die specielle gehorsamste Vorlage weiter auszusetzen. Die abschriftlich anliegenden Stücke, bestehend:

1) in unserem Schreiben an den p. p. Zwirner vom 7. d. Mts.,
2) in dessen Erwiederung vom 11. d. Mts. und
3) in unserer weiteren Zuschrift an denselben vom heutigen Tage,

werden Ew. Eminenz in Stand setzen, hochgeneigtest zu ermessen, welches erhebliche Bedenken dabei besteht, den Thurmbau, wie er begonnen, fortsetzen zu lassen. Es handelt sich um eine schon jetzt stark ins Auge fallende und als solche klar erkennbare Abweichung vom ursprünglichen Plane. Was der Herr Dombaumeister zur Rechtfertigung seines Verfahrens anführt, beweist nur, was wir keinen Augenblick bezweifelt haben, dass derselbe nach reiflicher Erwägung einer von ihm gefassten technischen Ansicht und in bester Absicht für das Dombauwerk gehandelt hat, zugleich aber auch, dass es lediglich seine persönliche Auffassung ist, worauf, ohne irgend welche anderweite Feststellung, sein Vorgehen bis jetzt gestützt ist.

Unsere bisherigen vorsorglichen Schritte in der Angelegenheit waren nach dem normalen Rechts- und Pflichtsverhältnisse bemessen, in welchem unsere Körperschaft zu der gesammten Verwaltung der Metropolitan-Domkirche sich befindet. Gegenwärtig aber, wo dieselben uns zu weiterer Anregung bei der höheren Executive des Dombaues hinführen mussten, können wir das bisher factisch bestandene Ausnahme-Verhältniss nicht unberücksichtigt lassen, in welchem nur der zeitliche Erz-

bischof mit dem Ober-Präsidenten der Provinz als Dombau-Verwaltung constituirt und es lediglich Ew. Eminenz besonderer Verfügung zu verdanken ist, wenn wir von einschlägigen Verhandlungen indirecte Kenntniss erhalten. In diesem Verhältnisse erübrigt uns daher vor der Hand nur, an Ew. Eminenz die gehorsamste Bitte zu richten, dass Hochdieselben hochgefällige schleunige Einleitung zu definitiver Feststellung desjenigen treffen mögen, was weiter Seitens des Herrn Dombaumeisters in der Sache zu geschehen hat.

Das Metropolitan-Domcapitel.

Beilage 1.

An den Dombaumeister, Herrn Geh. Regierungs- und Baurath Zwirner, Hochwohlgeboren.

Köln, den 7. October 1856.

Der begonnene Aufbau des nördlichen Domthurmes hat vielfach im Publicum und auch bei uns Beunruhigung darüber erweckt, dass bei der Ausführung wesentliche Abweichungen von denjenigen constructiven Anordnungen sichtbar werden, welche im südlichen Thurme wirklich durchgeführt sind. Insbesondere tritt hervor, dass der in letzterem erbaute mächtige Treppenpfeiler am Nordthurme ganz weggelassen und die Treppe selbst an eine andere Stelle, und auch dieses nicht ohne ändernden Einfluss auf die Gesammtconstruction, angebracht zu werden scheint. Ew. Hochwohlgeboren werden ermessen, dass wir in nächster Verantwortlichkeit für die gesammten Interessen unseres Domes uns verpflichtet finden müssen, von dem wahren Stande der Sache uns schleunig zu unterrichten und die eventuelle, sehr bedeutsame Frage ihrer Erledigung entgegenzuführen, bevor ein weiteres thatsächliches Vorgehen die Einhaltung des ursprünglichen Planes in höherem Maasse erschwert haben könnte. Einer baldgefälligen näheren Auskunft über das Thatsächliche der gedachten Abweichungen und eventuel über die Gründe derselben sehen wir daher ergebenst entgegen.

Das Metropolitan-Domcapitel.

Beilage 2.

An das Hochwürdige Metropolitan-Domcapitel, hier.

Köln, den 11. October 1856.

In Folge des geehrten Schreibens vom 7. d. Mts. beehre ich mich, dem Hochwürdigen Metropolitan-Domcapitel gehorsamst mitzutheilen: dass bei dem Aufbau des nördlichen Domthurmes die auf denselben führende Wendeltreppe anders angelegt ist, als die vorhandene Wendeltreppe am südlichen Thurme.

Hier ist bekanntlich auf der Südseite das westliche Fenster bis zur Hälfte seiner Breite mit einer Hausteinmasse ausgefüllt, welche, in Form eines viereckigen Strebepfeilers aufgelöst, keineswegs diesem Zwecke dient, sondern lediglich die dort angebrachte cylindrische Wendeltreppe deckt, ohne sie äusserlich als solche zu charakterisiren. Höchst störend wirkt aber diese Durchschneidung in beiden über einander stehenden hohen Thurmfenstern mittels dieses Pfeilers, der für die Construction und für die Standfähigkeit des Thurmes durchaus zwecklos ist, da diesen Anforderungen durch die überaus grosse Stärke des nach der Länge und Breite zu 30 Fuss angelegten Eckpfeilers vollständigst genügt wird. Bei einer gleichmässigen Behandlung der Treppenanlage am nördlichen Thurme würde sich hier jener störende Uebelstand wiederholen, während durch die jetzt etwas weiter nach Westen vorgerückte Lage der Treppe in den mächtigen Thurmpfeiler selbst, die nördlichen Fenster in beiden Stockwerken ganz frei bleiben und sich in ihren schönen Formen genau so wie die übrigen Fenster darstellen werden, welche mit ihren reichen, reichgeschmückten Giebelkrönungen oder Wimbergen in der westlichen Hauptfaçade vor unseren Augen sich entfalten. Die Treppe selbst mündet in der ursprünglichen Lage der Eingangsthür, führt einige Stufen westlich und steigt dann im Mauerwerk bei guter Erleuchtung, in senkrechter Richtung durch die beiden unteren, etwa 160 Fuss hohen Stockwerke, verbindet hier in bequemer Weise alle Communicationsgänge und Galerieen, und geht alsdann in's Innere des mit dem dritten Stockwerke beginnenden Achteckbaues des Thurmes über, wo die aus dem unteren Viereck sich fortpflanzenden pyramidalen Ausläufer an allen 4 Ecken gleichmässig emporsteigen. Ausser diesen Vortheilen erwächst aber für den Baufonds noch ein wesentliches Ersparniss, weil der die südlichen Thurmfenster willkürlich durchschneidende Pfeiler von der Sohle bis zum obersten Schlusse eine reine Hausteinmasse bildet, welche bei der reichen Gliederung und Ornamentirung so wie bei der Schwierigkeit des Aufbaues in so bedeutender Höhe einen ganz unverhältnissmässig grossen Kostenaufwand erfordern würde. Dass aber durch die Fortlassung dieser kostspieligen Masse die Standfähigkeit des Thurmes durchaus nicht alterirt wird, ist bereits oben nachgewiesen worden; auch übt sie keinen ändernden Einfluss auf die Gesammt-Construction aus, und andere Abweichungen von den primitiven constructiven Anordnungen sind nirgends vorgekommen. Im Ganzen sind jetzt an dem Eckpfeiler erst 9 Quaderschichten aufgebaut, und es werden in diesem Monat noch 2 dergleichen fertig behauene Schichten aufgesetzt,

und damit für dieses Jahr die Bauthätigkeit am Thurme geschlossen werden, indem die jährlich dafür bewilligten Fonds von nur 10,000 Thlr. erschöpft sind.

Es würde mir demnach sehr erwünscht sein, wenn das Hochwürdige Metropolitan-Domcapitel Sich an Ort und Stelle von der wirklichen Sachlage Ueberzeugung verschaffen und mir hierzu einen Termin geneigtest bestimmen wollte.

Der Dombaumeister, Königl. Geh. Regierungs- und Baurath Zwirner.

Beilage 3.

An den Dombaumeister Herrn Geh. Regierungs- und Baurath Zwirner, Hochwohlgeboren.

Köln, den 21. October 1856.

Ew. Hochwohlgeboren gefällige Mittheilung vom 11. d. Mts. hat es uns bestätigt, dass der begonnene Aufbau des nördlichen Domthurmes in der Art abweichend von dem am südlichen Thurme vorfindlichen und auch an den niedergelegten alten Anfängen des Nordthurmes sichtbar gewesenen Constructionen durchgeführt werden soll, wie es im Wesentlichen bei unserem ergebensten Schreiben vom 7. d. Mts. angenommen wurde. Die bautechnischen und financiellen Gründe, aus welchen Ihnen diese Abänderungen sich empfohlen haben, ehren wir mit voller Rücksicht, die wir Ew. Hochwohlgeboren bewährter Sachkenntniss und begeistertem Interesse für rasche Vollendung des grossen Werkes stets und überall dankbarlichst angedeihen lassen, und würden wir daher auch gern die erbotene nähere Erläuterung an der Baustätte selbst entgegennehmen. Wir müssen indessen schon jetzt aussprechen, was durch keine fernere von uns anzustellende materielle Detailerörterung abzuändern ist, dass wir in einem Falle, wie der vorliegende, wo die ursprüngliche Conception des grossen Meisters **so klar erkennbar** ist, gänzlich ausser Stand bleiben, für den nach anderweitem, noch so achtungswerthen Ermessen veränderten Forthau irgend welche **Verantwortlichkeit** zu übernehmen, zumal auch des Königs Majestät zur Freude und zum Danke der gebildeten Welt ausdrücklich und wiederholt dem Fortbau den ursprünglichen Plan als strenge Norm unterlegt haben. Wir nehmen desshalb an, was wir bei mangelnder Vorlage augenblicklich nicht constatiren können, dass auch die neuen Forthaupläne die hier fraglichen Abänderungen nicht nachweisen, würden aber selbst im anderen Falle diese bedeutsame Frage der nochmaligen Prüfung und Erledigung für bedürftig halten müssen. Wir zweifeln nicht, dass Ew. Hochwohlgeboren mit uns von der Wichtigkeit derselben lebhaft durchdrungen und bereit zu finden sein werden, die schleunige Vorlage derselben in den maassgebenden Stadien gefälligst zu bewirken, auch im Stande sind, vor der Hand die Bauthätigkeit von der fraglichen Stelle in einer Weise abzulenken, die ohne unnöthiges Aufsehen vermehrter Schwierigkeit vorbeugt.

Das Metropolitan-Domcapitel.

Nach dieser Eingabe seines Domcapitels sah sich der selige Cardinal von Geissel veranlasst, direct an Se. Majestät den König folgendes Schreiben abgehen zu lassen, welches seinen Standpunct und den des Domcapitels zur Treppen-Modification klar darlegt:

An den Allerdurchlauchtigsten Allergnädigsten König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., Königliche Majestät, zu Berlin.

Allerdurchlauchtigster Grossmächtigster König, Allergnädigster König und Herr!

Eure Königliche Majestät haben sowohl bei dem ersten, im Jahre 1842 gefassten Entschlusse zum Fort- und Ausbaue unseres Domes zu Köln, als auch späterhin wiederholt Allerhöchst Ihren, alle Freunde der Religion und Kunst hocherfreuenden Willen dahin auszusprechen geruht, dass dieses den Tagen der frommen Altvorderen entstammende, herrliche Werk auch ganz nach dem alten Plane des ersten Meisters, wie uns derselbe noch in seinem Urentwurfe erhalten ist, ausgeführt werde; und diesem Königlichen Willen entsprechend, ist auch bei dem bisherigen Fortbaue jener alte Plan überall genau befolgt worden. Dem entgegen will jedoch nunmehr ganz neuerlich eine Abweichung versucht werden, welche von so grosser Bedeutung zu sein scheint, dass ich Euere Königliche Majestät, den erhabenen Protector unseres Dombaues, davon allerunterthänigst in Kenntniss zu setzen und Allerhöchst dero maassgebende Entscheidung ehrfurchtvollst zu erbitten um so mehr mich gedrungen fühle, als diese Angelegenheit bereits im Publicum in verschiedenen Kreisen mit grosser Besorgniss besprochen wird und auch mein Domcapitel, im Gefühle der hohen Wichtigkeit der entstandenen Frage, sich veranlasst gesehen hat, über dieselbe mit dem Dombaumeister, Herrn Geheimrath Zwirner, in schriftliche Verhandlungen zu treten, welche jedoch zu einem beruhigenden Abschlusse zur Zeit nicht gelangt sind. — Wie Ew. Königliche Majestät aus den hierüber gewechselten Schriftstücken, welche ich in den abschriftlichen Anlagen unter Nr. 1 bis 4 allergehorsamst hier beizuschliessen mir erlaube, zu ersehen geruhen wollen, gedenkt Herr Zwirner den alten Bauplan, wie er in alter Zeit am südlichen Hauptthurme ist aus-

geführt worden, darin zu verlassen, dass der an dem eben genannten Thurme aufgeführte grosse Treppenpfeiler nunmehr an dem nördlichen Hauptthurme ganz fortfallen und dafür die Treppe an eine andere Stelle, mit Abänderung der Gesammt-Construction, verlegt werden soll. Als **Gründe** für diese Abweichung gibt Herr Zwirner die beiden Umstände an, dass einerseits durch Weglassung des Treppenpfeilers am nördlichen Thurme und Verlegung der Treppe selbst an eine andere Stelle die am Südthurm ersichtliche grosse Störung der Durchschneidung der beiden über einander liegenden Thurmfenster vermieden werde, während der Standfähigkeit des nördlichen Thurmes selbst, bei der Mächtigkeit des Eckpfeilers bis zu 30 Fuss, schon vollkommen genügt sei, und dass andererseits durch die Fortlassung jenes Treppenpfeilers der zu seiner Aufführung erforderliche ganz unverhältnissmässige Kostenaufwand wegfallen und sonach dadurch für den Baufonds ein wesentliches Ersparniss gewonnen bleibe. Diese beiden Erwägungen hat mir auch der Herr Dombaumeister bei einer mündlichen Verhandlung, welche ich in diesen Tagen über diese Angelegenheit mit ihm hatte, bestätigt, weitere aber dabei nicht angegeben. — Wie berücksichtigenswerth nun aber auch die für die Abänderung des alten Bauplanes geltend gemacht werdenden Gründe erscheinen mögen, so haben dieselben doch mein Domcapitel und mich nicht beruhigen können. Wir setzen allerdings in die ausgezeichnete Sachkenntniss des Herrn Geheimrathes Zwirner das grösste Vertrauen, und wir bescheiden uns, über den technischen Werth des ersteren der von ihm angegebenen Gründe uns kein Urtheil zu gestatten, obgleich wir zur Zeit noch in demselben nur **seine persönliche**, vor der Hand isolirt stehende Auffassung zu finden vermögen. Dagegen will uns aber scheinen, dass der zweite Grund des Kostenpunctes in seiner untergeordneten Bedeutung nur von geringem Gewichte sein kann, und wir hegen zugleich die Meinung, dass im Hinblicke auf die grossen Summen und die lange Bauperiode, welche der Ausbau unseres Domes naturgemäss nun einmal in Anspruch nimmt, ein relatives Ersparniss von 40,000 Thlr. — welchen Betrag der Herr Geheimerath Zwirner bei der mündlichen Verhandlung mit mir angegeben hat —, und die hiedurch etwa um ein Baujahr gewonnene Bauzeit nicht in die Wagschale fallen könne, wenn es sich darum handelt, das grosse Werk in dem ursprünglichen Geiste und der ihm gegebenen Form überall treu und vollkommen zu Ende zu führen. Auch glauben wir die Ansicht festhalten zu müssen, dass die dem alten Meister und seinem Plane gebührende Pietät, so wie der von Eurer Königlichen Majestät wiederholt kundgegebene Allerhöchste Beschluss und die darauf hin bisher von den Dombaufreunden nahe und fern unserem Dombaue bewiesene Theilnahme und eine umsichtige Erhaltung dieser Theilnahme dringend verlangen, den alten Plan überall nicht zu verlassen, in so lange nicht eine Abänderung durch die Nothwendigkeit geboten und diese Nothwendigkeit vollständig erwiesen und festgestellt ist. Diese Ansicht wird auch vom Herrn Dombaumeister, wie ich aus dessen Aeusserung schliessen kann, getheilt, indem derselbe mir mündlich eröffnete, dass er die Pläne zu der von ihm beabsichtigten Bauveränderung zugleich mit dem alten Plane zur höheren Entscheidung eingesandt habe. Bei dieser Sachlage halte ich es daher für meine Pflicht, Eurer Königlichen Majestät auch von meiner Seite die obschwebende Frage, ob die von Herrn Zwirner projectirte Abänderung des alten Bauplanes, wie derselbe sie bereits begonnen und bis zur Höhe von neun Mauerschichten aufgeführt hat, beibehalten werden soll, allerunterthänigst vorzutragen und damit die ehrfurchtvollste Bitte zu verbinden, dass Allerhöchstselbe zu befehlen geruhen wollen, dass diese wichtige Angelegenheit durch die oberen zuständigen Behörden auf das gründlichste geprüft und nur nach reiflichster Erwägung aller dabei in Anschlag zu bringenden Momente festgestellt werde. Die über alles Lob erhabene, wahrhaft begeisterte Königliche Sorgfalt, welche Eure Majestät dem Ausbaue unseres Domes so hochherzig zuwenden und die wir mit dem freudigsten Danke innigst verehren, so wie Eurer Königlichen Majestät ureigens hochgebildetes Kennerurtheil geben uns die beruhigende Zuversicht, dass Allerhöchstselbe in oberster und letzter Entscheidung jene Anordnung zu treffen geruhen werden, welche der grossen Sache und den sie bedingenden Umständen entsprechend ist. — Geruhen Ew. Königl. Majestät die Darbringung des tiefsten Respectes und der allergetreusten Ergebenheit zu genehmigen, mit der ich die Ehre habe zu geharren

Eurer Königlichen Majestät u. s. w.

† Johannes,

Cardinal-Erzbischof von Köln.

Köln, am 5. November 1856.

Hochgebietender Herr Cardinal!

Seine Majestät der König haben mir befohlen, Ew. Eminenz gehorsamst anzuzeigen, dass Allerhöchstdieselben über die Frage, nach welchem Plane die Treppe im Nordthurme des Domes angelegt werden soll, das technische Gutachten bewährter Baumeister eingefordert haben. Seine Majestät der König sind der Ansicht, dass

die Sicherheit des Baues hier allein den Ausschlag zu geben habe, und dass auf eine Störung der Symmetrie keine Rücksicht zu nehmen sei. Man müsse dabei auf das Beispiel der Altvorderen sehen, welche bei ihren Bauten durchaus keine durchgehende Symmetrie erstrebt hätten. Der Ausfall der Begutachtung wird Ew. Eminenz baldmöglichst angezeigt werden.

In tiefster Ehrerbietung

Eurer Eminenz
gehorsamster
Niebuhr, Cabinetsrath.

Berlin, den 21. November 1856.

Dieses Schreiben circulirte bei dem Domcapitel:

An Seine Eminenz den Hochwürdigsten Herrn Cardinal und Erzbischof etc., hier.

Aus der in der Sitzung des Dombau-Vorstandes vom 18. d. Mts. abgegebenen Erklärung des Dombaumeisters Zwirner haben wir ersehen, dass derselbe seinerseits die Frage wegen Anlage der Ecktreppe im nördlichen Domthurm bereits der obersten Baubehörde zur Entscheidung vorgetragen hat, ohne Euer Eminenz so wie dem Domcapitel von seinem desfallsigen Antrage Kenntniss zu geben.

Wir haben uns desshalb an den Herrn Cultusminister mit dem Ersuchen gewendet, uns vor definitiver Entscheidung der Frage die bezüglichen Anträge des Dombaumeisters Zwirner zur Prüfung zu übersenden, und beehren uns, in der Anlage ehrerbietigst Abschrift dieses Gesuches mit dem ergebensten Bemerken einzuhändigen, dass wir von dem Ergebnisse dieses Schrittes zur Zeit Eurer Eminenz Kenntniss zu geben uns beeilen werden.

Köln, den 27. November 1856.

Das Domcapitel.

Die Anlage:

An den Königlichen Wirklichen Geheimen Staats- und Minister der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, Herrn v. Raumer, Excellenz, in Berlin.

Ew. Excellenz wollen aus den abschriftlichen Anlagen hochgeneigtest ersehen, wie wir dem nach bereits begonnener Ausführung zu unserer Kenntniss gelangten Vorhaben des Dombaumeisters, Herrn Geh. Regierungsraths Zwirner beim Aufbau des nördlichen Domthurmes den in vorhandenen Bauanfängen vorgefundenen Plan zu verlassen und eine gleichmässig von dem südlichen Thurme abweichende, einen ganzen, grossen Pfeiler beseitigende neue Construction durchzuführen, unsere Zustimmung versagt und dabei zunächst auf Einhaltung derjenigen formellen Stadien gedrungen haben, ausser welchen jede, auch die kleinste Abänderung des Planes, wie er in dem bereits vorhandenen Meisterwerke vorgezeichnet ist, unstatthaft bleiben muss.

Während wir an die demnächstige Vorlage des p. Zwirner diejenige weitere sachliche Erörterung zu knüpfen gedachten, zu welcher die eventuellen Anträge Veranlassung bieten möchten, erfahren wir aus den veröffentlichten Verhandlungen, die in diesen Tagen der Gegenstand im Dombau-Vereins-Vorstande unter Betheiligung des Herrn Dombaumeisters veranlasst hat, dass letzterer seine Anträge bereits direct an die Königliche Oberbaubehörde gerichtet hat und eine Entscheidung in der Sache schon bevorstehen solle. Haben wir nun auch nicht zu besorgen, dass Ew. Excellenz das **rechtliche** Erforderniss unserer nächsten Betheiligung als der durch die bestehende Rechtsverfassung für die gesammte Vertretung und Verwaltung des Domes berufenen Corporation übersehen könnten, so dürfen wir doch bei der hohen Wichtigkeit der Frage für die uns obliegende integerste Erhaltung des heiligen Meisterwerkes in seiner möglichsten, über den Schwankungen der Technik erhabenen Ursprünglichkeit der Möglichkeit nicht Raum lassen, dass Hochdenselben die von diesem Standpuncte unsererseits zu stellende Erwägung in dem directen technischen Vortrage als bereits erledigt erschiene.

Wir haben pflichtmässig darauf zu bestehen, dass, wenn technischerseits der Antrag darauf gerichtet bleibt, dass der factisch vorgefundene alte Plan verlassen werden solle, die Gründe dafür und der vorgeschlagene neue Plan vorab zu unserer Kenntniss und Prüfung gelange, bevor für denselben die Allerhöchste Genehmigung Sr. Majestät des Königs erbeten werde.

Ew. Excellenz bitten wir daher für solchen Fall ganz gehorsamst, die gedachte Vorlage des Herrn Dombaumeisters uns hochgefälligst zur Aeusserung mittheilen und, wenn es füglich geschehen kann, das Gutachten der Königlichen Oberbaubehörde hochgeneigtest beifügen zu wollen.

Köln, den 25. November 1856.

Das Metropolitan-Domcapitel.

Unterm 28. December 1856 erhielt von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. der Cardinal von Geissel ein Cabinetsschreiben, in welchem die Kritik und Bestrebungen einer gewissen Partei in Köln, den Dom genau nach dem alten Plane auszuführen, dem

Dombaumeister Zwirner gegenüber als unberechtigt abgewiesen und die von der Oberbaudeputation festgestellten oder festzustellenden Pläne als endgültig entscheidend erklärt werden. Damit haben wir also auch eine Unfehlbarkeit der Oberbaubehörde in Berlin. Wer weiss aber nicht, was diese am Dome schon gut geheissen gegen den alten Plan! Die Ahlert'schen Restaurationen am Chore sind uns z. B. ja alle bekannt. In den im Art. I citirten „Vermischten Schriften" von A. Reichensperger, erschienen 1841 (S. 319—329), kann sich jeder über dieselben belehren und wird leicht durch die beigegebenen Illustrationen einsehen, in welch gröblicher Weise man sich damals mit Genehmigung der Oberbaubehörde an dem ursprünglichen Plane versündigte. Den logischen Schluss in Betreff der zuerkannten und angenommenen Unfehlbarkeit wird sich dann Jeder, welcher Verständniss für diese Dinge hat, gut selbst machen können. [1])

In einem ferneren Schreiben des Metropolitan-Domcapitels vom 3. März 1857 an Se. Eminenz den Cardinal von Geissel heisst es:

Ew. Eminenz säumen wir nicht, den uns mitgetheilten Dombaubericht vom 7. Januar c. mit denjenigen Bemerkungen gehorsamst zurückzureichen, zu welchen wir laut dem beigeschlossenen Protocoll-Auszuge unserer heutigen Sitzung Veranlassung gefunden haben.

In der darin mitberührten Thurmbaufrage ist uns von dem Minister der Geistlichen Angelegenheiten Herrn von Raumer, Excellenz, eine Antwort auf unseren Antrag vom 25. November vorigen Jahres bis jetzt noch nicht ertheilt, [2]) und haben wir in fernerer Erwartung derselben der erneuerten Beschwerde über die in dem Bauberichte bestätigte directe, unsere Betheiligung ausschliessende Vorlage abändernder neuer Baupläne nach Umstand geben wollen.

Köln, den 3. März 1857.

Das Metropolitan-Domcapitel.

1) Als man letzthin in Berlin darüber zu entscheiden hatte, ob „das Kronprinzfenster des Westportals" mit einfachem oder doppeltem Stab- und Maasswerke auszuführen sei, wusste man in den betreffenden Kreisen noch nicht einmal, dass die Thürme im I. und II. Stockwerke doppeltes Maasswerk der Fenster haben.

2) A. Reichensperger schrieb als Mitglied der „Commission zur Erhaltung der Baudenkmale" selbst in dringendster Weise an den Minister v. Raumer über die von Zwirner veränderte Treppe im Nordthurme, sobald dieselbe entdeckt war, ist aber ohne jede Antwort geblieben.

Auszug aus dem Protocolle der Sitzung des Domcapitels vom 3. März 1857.

§. 3.

Das Metropolitan-Domcapitel kann bei dieser Gelegenheit nicht unbemerkt lassen, dass der Baubericht des Herrn Dombaumeisters zu constatiren unterlässt (siehe den excerpirten 38. Baubericht vom 7. Januar 1857), nach welchem Plane der niedergelegte alte Bauanfang des Nordthurmes angelegt gewesen. Die in der Notorietät beruhende Thatsache, dass der Plan genau der nämliche gewesen, wie er in dem südlichen Thurme ausgeführt ist, erscheint für die Geschichte des Dombaues im Allgemeinen sowohl, als insbesondere rücksichtlich der noch schwebenden Thurmfrage zu wichtig, als dass deren formelle Constatirung unterbleiben dürfte. Das Metropolitan-Domcapitel muss desshalb darauf antragen, dass der Herr Dombaumeister in dieser Rücksicht seinen Bericht zu vervollständigen veranlasst werde.

Köln, den 4. März 1857.

An den Königl. Ober-Präsidenten, Herrn von Kleist-Retzow, Hochwohlgeboren, Coblenz
und den Cardinal-Erzbischof von Köln, Herrn Dr. v. Geissel, Eminenz, zu Köln.

Ew. Hochwohlgeboren und Ew. Eminenz danke ich hiedurch u. s. w. für die Mittheilung des 38. und 39. Bauberichts des p. p. Zwirner mit dem ergebensten Bemerken, dass in Betreff der Thurmbaufrage, welche Ew. Eminenz bei Einsendung des ersteren Berichts in Anregung gebracht haben, das Metropolitan-Domcapitel zu Köln unterm 18. v. Mts. von der inzwischen ergangenen Allerhöchsten Bestimmung in Kenntniss gesetzt ist.

Berlin, den 10. August 1857. v. Raumer.

An Se. Excellenz den Herrn Minister der Geistlichen etc. Angelegenheiten, Herrn v. Raumer, in Berlin.

In der Anlage beehre ich mich, Eurer Excellenz den vierzigsten (der in dieser Nummer mitgetheilt ist) Baubericht über den hiesigen Dombau ergebenst zu übersenden.

Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, mein Bedauern zu wiederholen, dass der Abweichung vom ursprünglichen Plane, welche bei der Anlage des nördlichen Thurmes am Westportale der Dombaumeister unternommen hat und welche bereits von den grössten Kennern dieser altkirchlichen Architektur und in den öffentlichen Zeitschriften eine entschiedene Missbilligung gefunden hat, auch in diesem Bauberichte wieder das Wort geredet wird. Ich halte es für meine Pflicht, neuerdings, so weit es mir zusteht, auf den bedenklichen

Stand dieser Sache hinzudeuten, damit nicht mein Schweigen als **Billigung** von meinem Nachfolger mir zum Vorwurfe gemacht werde.

Köln, den 1. März 1858. † Johannes.

An Se. Eminenz den Hochwürdigsten Cardinal und Erzbischof Herrn von Geissel, hier.

Der von Ew. Eminenz mittels hochverehrlicher Randverfügung vom 21. Mai c. zu unserer Kenntniss gebrachte Betriebsplan des Herrn Dombaumeisters Geh. Regierungs- und Bauraths Zwirner pro 1859 hat unter Anderem vorgesehen:

1) den Fortbau des nordwestlichen Thurmes u. s. w.

Was den ad 1) betrifft, so sind Ew. Eminenz von den Schritten in Kenntniss gesetzt, deren es für uns bedurft hat, um hinterher zu erfahren, was über diesen wichtigen Theil unseres Domes **ohne unsere Betheiligung** beschlossen worden ist. Die Ew. Eminenz unterm 27. Nov. 1856 mitgetheilte Vorstellung an den Herrn Minister der Geistlichen etc. Angelegenheiten vom 25. desselben Monats, worin wir um Mittheilung der Anträge baten, die der Herr Dombaumeister auf Abänderung der alten Construction des Thurmes direct in Berlin gestellt hatte, bevor dieselben der Allerhöchsten Genehmigung Sr. Majestät des Königs unterbreitet würden, brachten wir unterm 9. Juli v. J. bei Sr. Excellenz dem Herrn Minister von Raumer in Erinnerung und erfolgte darauf unterm 18. desselben Monats die Eröffnung an uns, dass die Allerhöchste Genehmigung kurze Zeit vorher (unterm 29. Juni) bereits ertheilt sei, der Herr Dombaumeister jedoch die Weisung erhalten habe, uns persönlich die Gesichtspuncte aus einander zu setzen, welche bei der Beschlussnahme über die Ausführung des Baues (der übrigens wieder nur als ein Treppenbau bezeichnet wird) leitend gewesen. Diese Auseinandersetzung indessen, welche in unserer Sitzung vom 10. Aug. c. Statt fand, hat sich auf Wiederholung desjenigen beschränkt, was uns der Herr Dombaumeister auf unsere erste Nachfrage vom 7. Oct. 1856 in dem Ew. Eminenz abschriftlich vorliegenden Antwortschreiben vom 11. desselben Monats (oben ausführlich mitgetheilt) als sein Motiv, den alten Plan abzuändern, bereits dargelegt hat. Wenn uns damals schon das Unzureichende desselben veranlasste, den auch formel vorliegenden Mangel zuständiger Autorisation vor der bereits begonnenen Ausführung in der Art zu urgiren, dass wir durch vorgängige Mittheilung des neuen Planes Gelegenheit finden möchten, unsere Bedenken zu Gunsten des in der alten Construction vorgefundenen zur Geltung zu bringen: so war diese blosse Wiederholung wenig geeignet, unser nachträgliches Einverständniss und zugleich auch darüber unsere Beruhigung herbeizuführen, dass unser rechtzeitiges, weil dem schliesslichen Antrage bei Sr. Majestät dem Könige lange vorangegangenes Begehren um zuständiges Gehör versagt war. Die Thatsache aber, dass ohne oder vielmehr gegen uns die Genehmigung erbeten und erlangt war, hatte für unsere dankbare Ehrfurcht gegen den Allerhöchsten Gönner unseres Domes als vollendet zu gelten, und wenn wir auch zur Stunde von der Besorgniss nicht frei sind, dass vor der Nachwelt das Bedauern über diese Abweichung von der mit wahrhaft Königlicher Weisheit in der Allerhöchsten Ordre vom 27. Febr. 1843 gestellten Aufgabe, den Dom nach dem ursprünglichen Plane weiter zu bauen, fortbestehen werde, so finden wir doch unter bewandten Umständen kein Mittel, unserem Bedenken noch jetzt Eingang zu verschaffen. Eben so wenig kann uns die hinterher zu unserer Kenntniss gekommene Mittheilung öffentlicher Blätter über eine an maassgebender Stelle versuchte, ganz unglaubliche Verdächtigung (auf dieselbe werden wir zurückkommen) unserer Einsprache eine mit der Würde unserer Stellung vereinbare Veranlassung bieten, die Verhandlung gegenwärtig noch fortzusetzen. Allein auf eine andere Betrachtung können wir weniger verzichten. Der Vorgang, dass vor unseren Augen ein Theil des Domes niedergebrochen und gegen die auf vorgedachte Allerhöchste Ordre gegründete Erwartung ein verändertes, um einen ganzen grossen Pfeiler verdünntes, die herrliche Symmetrie des Ganzen in Pfeilerordnung und Fensteröffnungen ohne Noth störendes Bauwerk an seiner Stelle aufgeführt werden kann, ohne dass wir, der durch Gesetz und Recht berufene nächste Vorstand, vorgängige amtliche Cognition erlangen. Später heisst es weiter:

Wenn es sich wie hier um so wichtige, für die gesammte Gestaltung und Erhaltung des Domes so entscheidende Glieder des Fortbaues handle, dass auf die umfassendste Vorerörterung nur mit Gefahr verzichtet wird, so sei über jeden Zweifel gewiss, dass Sr. Majestät dem Könige bei der Genehmigung nichts ferner gelegen hat, als die Voraussetzung, dass die schliessliche Feststellung für Pläne begehrt werde, über die der nächste Vorstand der Kirche, welcher sie angehören, in gänzlicher Unkenntniss gelassen sei.

Köln, den 6. Juli 1858.

Das Metropolitan-Domcapitel.

Schriftstücke solchen Inhalts werden wohl der Gegenwart und Zukunft genügen, um zu constatiren, welchen Standpunct der selige Cardinal von Geissel

mit seinem Domcapitel zu der Treppenmodification im Nordthurme eingenommen. Später werden wir noch einmal ausführlich auf diese Documente zurückkommen.

Die hervorragendsten Scenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau,

welche durch die Kunst (Sculptur und Malerei) ganz besonders verherrlicht worden.

I.

Die Eltern der h. Jungfrau, Joachim und Anna.

(Fortsetzung statt Schluss.)

B. Die Darbringung der h. Jungfrau im Tempel.

In der Zeit zwischen der Geburt Mariens und ihrer Darbringung im Tempel gibt es kein Ereigniss, welches als Darstellungsgegenstand der Kunst volksthümlich geworden wäre. Es wird in der Legende erwähnt, mit welcher Zärtlichkeit ihre Mutter, die h. Anna, über sie gewacht und wie sie ihr Schlafzimmer zu einer heiligen Stätte gemacht hat, indem sie nichts Gemeines oder Unreines hineinliess, und wie sie mehrere sittsame und edle Töchter Jerusalems zu sich gerufen hat, welche sie mit der Pflege ihrer Tochter betraute. Auf mehreren älteren Miniaturbildern in den Officien der h. Jungfrau dient die h. Anna ihrem Kinde in dieser Weise, z. B. in einer griechischen Handschrift im Vatican legt sie es in ein Bettchen oder in eine Wiege und deckt es zu.

Es kommt nirgends vor, dass die h. Anna ihre Tochter selbst unterrichtet hat; ja, es galt sogar als unorthodox, anzunehmen, dass die h. Jungfrau, die ja seit und von ihrer Geburt mit allen Gaben des heiligen Geistes reichlich ausgestattet war, von irgend Jemandem unterrichtet zu werden brauchte. Dessen ungeachtet ist das Sujet der Erziehung der h. Jungfrau in späteren Zeiten häufig dargestellt worden. Es gibt hiefür ein wunderschönes Beispiel von **Murillo** in der Galerie zu Madrid; während die h. Anna ihr Töchterchen lesen lehrt, schweben Engel mit Rosenkränzen über ihnen. Auf einem Gemälde von **Rubens** im Museum zu Antwerpen lernt Maria in einem Buche lesen, welches auf den Knieen einer alten Frau liegt, die man füglich für die Grossmutter des Kindes halten könnte. Der h. Joachim steht hinter seiner Frau und ist gleichfalls als Greis gemalt. Hier sind die Engel, welche über der Gruppe schweben, ein zur Erkennung der dargestellten Thatsache nothwendiges Beiwerk.

Einige Maler haben die h. Anna dargestellt, wie sie ihre Tochter das Nähen lehrt, oder sie haben ihr auch wohl eine Spindel in die Hand gegeben, womit sie ihr das Spinnen beibringt. Diese Art Erziehung steht sicher mit den Sitten jener alten Zeit im Einklang. Man hat den Lehnstuhl getadelt, in welchem die h. Anna nach europäischer Weise sitzt; aber dieser Tadel ist ungegründet; weit eher sind diejenigen zu tadeln, welche, um die angebliche Altersschwäche der h. Anna zu bezeichnen, ihr Brillen beigegeben haben; denn das heisst offenbar aus einem h. Bilde ein Zerrbild machen.

Es gibt auch ein Gemälde, auf welchem die h. Anna ihrer Tochter dient und damit beschäftigt ist, ihr goldenes Haar zu flechten und zu schmücken, während Engel voll frommer Verwunderung zuschauen. Dieses Bild befindet sich in der wiener Galerie. Auf all diesen Bildern ist Maria als ein Mädchen von zehn oder zwölf Jahren dargestellt. Da nun aber die Legende ausdrücklich sagt, dass sie **drei Jahre** alt war, als sie in den Tempel gebracht wurde, muss man derartige Darstellungen als uncorrect betrachten.

Die Erzählung der Legende lautet wie folgt: „Und als das Kind drei Jahre alt war, sprach Joachim: „„Lasst uns einladen die Töchter Israels, und sie sollen eine jede eine Kerze oder eine Lampe und ihr dienen, auf dass das Kind nicht wieder zurückzukehren wünsche aus dem Tempel des Herrn.““ Und nachdem man beim Tempel angekommen, stellte man sie auf die erste Stufe, und sie stieg ganz allein alle Stufen bis zum Altare hinan, und der Hohepriester empfing sie daselbst und küsste und segnete sie, indem er sprach: „„Maria, der Herr hat deinen Namen gross gemacht bei allen Geschlechtern, und in dir wird die Erlösung der Kinder Israels kund werden.““ Und nachdem sie vor den Altar gestellt worden, tanzte sie so, dass das ganze (anwesende) Haus Israel sich mit ihr freute und sie liebgewann. Alsdann kehrten ihre Eltern nach Hause zurück, Gott dankend, weil das Mädchen nicht wieder nach Hause zurückzukehren wünschte.“

Das ist das Ereigniss, welches in der artistischen Darstellung zuweilen die „Weihung“, gewöhnlich aber die „Darstellung der h. Jungfrau“ genannt wird.

Es ist dies ein Gegenstand von grosser Wichtigkeit, nicht nur als ein Hauptereigniss in einer Reihenfolge aus dem Leben der h. Jungfrau, sondern auch, weil diese Weihung Mariens zum Tempeldienste, in einem allgemeinen Sinne genommen, oft und insbesondere für die Nonnenklöster dargestellt worden ist. Und daher ist es gekommen, dass wir die „Darstellung der h.

Jungfrau" unter mehreren der kostbarsten Beispiele der älteren und neueren Kunst finden.

Das Motiv ist immer dasselbe. Das Kind Maria, in blauem, aber noch öfter in weissem Gewande, mit langem goldenem Haar, steigt die Stufen hinauf, welche zur Vorhalle des Tempels führen und deren Anzahl stets fünfzehn ist. Sie sollte da ein dreijähriges Kind sein; aber auf vielen Bildern ist sie als älter, verschleiert und mit einer Wachskerze statt einer Lampe in der Hand, wie eine junge Nonne, dargestellt; aber dies ist ein Fehler. Die fünfzehn Stufen gründen sich auf eine Stelle bei Josephus, welcher sagt: „Zwischen der Mauer, welche die Männer von den Frauen schied und der grossen Vorhalle des Tempels waren fünfzehn Stufen", und das sind die Stufen, von welchen man annimmt, dass Maria auf denselben hinaufgestiegen ist.

1) Dieses Sujet ist zuweilen mit grosser Einfachheit behandelt, z. B. in dem Basrelief von **Andrea Orcagna** [1]) kommen blos drei Hauptpersonen vor, nämlich die h. Jungfrau in der Mitte (jedoch zu alt) und Joachim und Anna zu beiden Seiten.

2) Auf dem Wandgemälde von **Taddeo Gaddi** haben wir dieselbe kunstlose Anmuth, dieselbe dramatische Gruppirung und dieselben Fehler der Zeichnung und Perspective wie auf den anderen Feldern der Reihenfolge. [2])

3) Diese Scene ist auch von **Ghirlandajo**, und zwar mit seiner gewöhnlichen Ueppigkeit in Beiwerken und Begleitungen dargestellt worden. [3]) Der Schauplatz ist der Hof des Tempels; rechts eine prächtige Vorhalle; die h. Jungfrau, ein Mädchen von ungefähr neun oder zehn Jahren, sieht man mit einem Buche in der Hand die Stufen hinansteigen; der Priester streckt seine Arme aus, sie zu empfangen; hinter ihm steht ein anderer Priester, und die jungen Mädchen, welche ihre Gespielinnen sein sollten, kommen fröhlich hervor, sie zu empfangen. [4]) Am Fusse der Treppe stehen der h. Joachim und die h. Anna, und weiterhin eine Gruppe von Frauen und Zuschauern, welche dem Ereignisse in Stellungen der Danksagung und des freudigen Mitleids zuschauen. Zwei ehrwürdige, grandios aussehende Juden und zwei schöne Knaben füllen den Vordergrund aus, und die Figur des auf der Treppe ruhenden Pilgers ist in der Kunst merkwürdig als eines der ältesten Beispiele einer umgewandten, genau und anmuthig gezeichneten Figur. Das ganze Bild ist voll Leben und Charakter, und hat die ganze Zierlichkeit, welche Ghirlandajo eigen ist.

4) **Albrecht Dürer** hat diese Scene auf dem siebenten Blatte seiner Reihenfolge dargestellt. Die Eltern sind hier eben mit dem Kinde in Begleitung von Befreundeten und Dienern vor dem Tempel angekommen; Joachim scheint durch die Freude an seinem Kinde wieder jung geworden zu sein; sein Scheitel, der früher kahl war, hat sich wieder mit Locken umzogen. Auch Anna steht noch als kräftige, stattliche Matrone vor uns. Das würdige Gattenpaar hat eben überlegt, was sie als Opfer in den Tempel mitnehmen sollen. Die Mutter weiset auf ein Paar im Vordergrunde liegende Lämmer, die jetzt der Hohepriester nicht zurückweisen dürfte. Aber Joachim bemerkt, wie das Töchterchen ungeduldig den Armen der Wärterin entschlüpft ist und bereits heiteren Muthes die Stufen des Tempels hinaufeilt. Die Zeichnung dieser kleinen Figur der h. Jungfrau, so sehr sie auch sonst sich zwischen den übrigen Personen und Gegenständen des Bildes verliert, ist im höchsten Grade ausdrucksvoll. Mit vorgebogenem Leibe strebt sie vorwärts; ihr volles Haar flattert zurück; mit der rechten Hand hebt sie das lange Oberkleid aufgeschürzt, die andere drückt sie ahnungs- und ehrfurchtsvoll auf die Brust. Man sieht, wie die eigene, schon lebhaft wirkende Seele sie treibt und wie die vor ihr im Heiligthume wohnende göttliche Macht sie anzieht. Auf der Höhe der Stufen, unter dem aufgezogenen Vorhange steht der Hohepriester, welcher die Kleine herzlich empfängt. Neben ihm steht der Brillenträger des ersten Bildes, im Mönchsgewande, mit einem Krückstock. Im Vordergrunde, neben der Vorhalle des Tempels, bemerken wir schon die Wechsler und Verkäufer, die später der Sohn Mariens austreiben wird. Darunter ist ein Weib mit grosser Haube und äusserst widerwärtigem Gesichte. Ueberhaupt ist es in der Nähe des Tempels nicht recht geheuer. Dies zeigt namentlich der Schmuck, der an verschiedenen Theilen des Gebäudes angebracht ist. Oberhalb eines überbauten Durchganges, der die Aussicht ins Freie gewährt, steht als Fackelträger eine Figur, die gar zu viel Aehnlichkeit mit einem fremden Götzen hat und die noch unheimlicher durch das hässliche Thier wird, dass sie an der Kehle geschleppt bringt. Darunter in den Winkeln des Rundbogens ist ein schweinsköpfiger, geflügelter Dämon abgebildet, der eine grosse Sau am Hinterfusse gefasst hält; gegenüber die Darstellung eines eben so seltsamen Reiters. Um den Sockel der Säule, welche

1) In Or S. Michele zu Florenz.
2) In der Baroncelli-Capelle zu Florenz.
3) Florenz, S. Maria Novella.
4) *Adducentur Regi Virgines post eam. Ps. XLV.*

die Vorhalle des Tempels tragen hilft, ist in Relief ein Kampf eingehauen, der für den Ort eben so wenig passt. Es kommt hier eben wieder der phantastische Hang des Künstlers zum Durchbruch, dessen Auge übrigens durch ähnliche Darstellungen in den Kirchen seiner Zeit befangen sein mochte. Was an christlichen Kirchen als Teufel und Schlange figurirte, musste nach Dürer's Begriffen am jüdischen Tempel wohl zum Schweine werden. [1])

In der Pinakothek zu München befindet sich ein diese Scene darstellendes Gemälde von **Holbein dem Aelteren** (Saal I. Nr. 6). Vgl. den Marggraff'schen Katalog; S. 7 zu Nr. 6.

5) Die Scene, wie **Carpaccio** sie dargestellt hat, ist ausserordentlich anmuthig. Die vollkommene Figur Mariens mit ihrem hellen, fliegenden Haar, die Anmuth, mit welcher sie auf der Treppe knieet, und die Anordnung der sie begleitenden Figuren ist alles herrlich concipirt. Vorn steht ein Page, der ein Einhorn hält — das alte Sinnbild der Keuschheit, welches auf Bildern der h. Jungfrau häufig bedeutungsvoll vorkommt.

6) Aber weitaus das berühmteste Beispiel der Darstellung ist die von **Tizian** in der Akademie zu Venedig, welches von dem grossen Meister zuerst für die Bruderschaft der „christlichen Liebe" (*Scuola della Carità*) gemalt wurde und daselbst noch heutzutage zu sehen ist, da diese *Scuola della Carità* jetzt die Kunst-Akademie ist. Dieses berühmte Bild ist durch die zahlreichen Stiche so bekannt, dass wir nicht für nothwendig erachten, uns lange bei demselben aufzuhalten. In der allgemeinen Anordnung scheint Tizian den Carpaccio nachgeahmt zu haben; aber Alles, was bei dem letzteren einfach und poetisch ist, wird bei Tizian prächtig und dramatisch. Hier sehen wir die kleine Maria nicht knieen, sondern sie steigt, ihr hellblaues Röckchen zierlich mit der Rechten zusammenfassend, mit kindlicher Anmuth und Fröhlichkeit die Tempeltreppe hinauf, wo der erstaunte Hohepriester, von Geistlichen umgeben, sie mit seinem Segen empfängt. Die grosse Anzahl der Portraitköpfe vermehrt noch den Werth und das Interesse des Bildes. Tizian selbst schaut zu, und neben ihm sein Freund Andrea de Franceschi, Grosskanzler Venedigs, in der Kleidung eines *Cavaliero di San Marco*. Der schön gebartete Kopf des Priesters, welcher hinter dem Hohenpriester steht, ist wahrscheinlich das Portrait des Cardinals Bembo. Im Vordergrunde haben wir, anstatt des poetischen Symbols des Einhorns, ein altes Weib, welches Eier und Geflügel verkauft und ganz neugierig nach dem Gewirre hinschaut, wie auf dem Stiche **Albrecht Dürer's**, welcher Tizian wohl bekannt gewesen sein muss, da Albrecht Dürer sein Leben der h. Jungfrau im Jahr 1520 herausgegeben und Tizian sein Gemälde um das Jahr 1550 gemalt hat. Der ganze Vorgang ist mit grösster Naivetät und mit einer unvergleichbaren farbenglühenden Ausführung dargestellt. [1])

Von dem Leben der h. Jungfrau im Tempel haben wir mehrere sehr schöne Gemälde. Wie sie dem Frauenvolk als ein Beispiel jeglicher Tugend vorzustellen war, so war sie auch in allen weiblichen Kenntnissen ausgebildet; sie war eben so lernbegierig, gelehrt und weise, als fleissig, keusch und mässig.

Auf einem Gemälde von **Aynolo Gaddi** im Carmelitenkloster zu Florenz sieht man sie von ihren Gespielinnen, den Mädchen, welche mit ihr zum Tempel gebracht wurden, umgeben. Auf einem reizenden Gemälde von **Luini** unterweiset sie ihre Gespielinnen; hier erscheint sie als ein Mädchen von 7 oder 8 Jahren, auf einer Art Thron sitzend, in eine hellblaue Tunica gekleidet und mit langem, goldenem Haare, während die Kinder um sie herum emporblicken und mit andächtigen Gesichtern zuhören. [2])

Mehrere andere Scenen, welche im Protevangelio erst nach ihrer Vermählung mit dem h. Joseph kommen, gehen derselben auf Gemälden gewöhnlich voran. So wird sie z. B. durch das Loos gewählt, den schönen Purpur für den Tempel zu spinnen, zu weben und ihn zu sticken. Didron erwähnt eines schönen, alten Teppichs zu Reims, auf welchem Maria bei ihrer Stickerei sitzend dargestellt ist, während zwei zu ihren Füssen kauernde Einhörner zu ihr emporschauen.

In der Sammlung des Erzherzogs Karl von Oesterreich befindet sich eine schöne Zeichnung, in welcher die h. Jungfrau an einem grossen Teppichrahmen sitzt. Hinter ihr befinden sich zwei Mädchen, von denen das eine liest, das andere, einen Rocken haltend, seine Hand auf die Schulter der hl. Jungfrau legt, als wenn es eben etwas sagen wollte. Die Scene geht im Innern eines Tempels mit reicher Architektur vor sich.

Auf einem kleinen, aber sehr schönen Gemälde von **Guido Reni** sitzt die h. Jungfrau als ein junges Mädchen da und stickt einen gelben Rock. [3]) Sie ist von vier Engeln begleitet, von denen einer daneben einen Vorhang zeichnet.

1) Vergl. van Eye, a. a. O., S. 295.

1) Vgl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. Bd. II. S. 110.

2) Mailand, Brera.

3) Lord Ellesmere's Galerie.

Es wird auch erzählt, dass unter den Gespielinnen der h. Jungfrau sich auch die Prophetin Anna befand, und dass diese alte und heilige Frau sie, da sie durch Eingebung des h. Geistes die besondere Gnade, in welcher Maria bei Gott stand, so wie ihre hohe Bestimmung kannte, mit gleicher Liebe und Verehrung betrachtet habe, und dass sie, der Verschiedenheit ihres Alters ungeachtet, treue und innige Freundinnen geworden sind.

Ferner wird berichtet, dass die Engel ihr täglich dienten und ihr himmlische Speisen brachten. Daher bringt ihr auf mehreren älteren Beispielen ein Engel einen Laib Brod und einen Krug Wasser oder Wein — das Brod und das Wasser des Lebens aus dem Paradiese, wie auf einem schönen Miniaturbildchen (Bl. 10 a) in einem (im Jahre 1407) vollendeten Gebetbuche in der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford (Douce 144).

Auf diesem Sujet, wie wir es auf den Kirchenstühlen in der Kathedrale zu Reims in Holzschnitzwerk finden, hält Maria ein Buch in der Hand und mehrere Bücher befinden sich auf einem Büchergestelle im Hintergrunde. Daneben befindet sich eine Glocke, so wie sie im 15. Jahrhundert üblich war, um das fleissige und regelmässige Leben anzudeuten, das Maria im Tempel führte.

Der h. Evodius, Patriarch von Antiochien, und der h. Germanus behaupten als eine unzweifelhafte Tradition der griechischen Kirche, dass Maria das — vor und nach ihr Niemandem bewilligte — hohe Vorrecht hatte, ins Allerheiligste eintreten und vor der Bundeslade beten zu dürfen. Desshalb sieht man auch in mehreren Scenen aus ihrem früheren Leben die Bundeslade im Hintergrunde stehen. Wir müssen uns auch erinnern, dass die Bundeslade eines der recipirten Vorbilder von ihr war, von ihr, die später den Logos in ihrem Schoosse trug.

In ihrem 14. Lebensjahre wurde der h. Jungfrau vom Hohenpriester mitgetheilt, dass sie vermählt werden sollte; aber sie entgegnete bescheiden, dass ihre Eltern sie dem Dienste des Herrn geweiht und dass sie sich daher diesem Ansinnen nicht fügen könne. Aber der Hohepriester, welcher in Betreff Mariens eine Offenbarung erhalten hatte, theilte ihr dies mit, und sie unterwarf sich in aller Demuth dem göttlichen Willen.

Die Scene zwischen Maria und dem Hohenpriester ist von Luini gemalt worden und das einzige uns bekannte Beispiel.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Colmar. Da liegt vor uns ein Buch, welches unter wissenschaftlicher Maske in Galle über unsere Siege überfliesst. Es betitelt sich: *Les Artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge*, und hat einen gewissen Charles Gérard, früher in Colmar, jetzt nach der Option in Nancy als Advocat ansässig, zum Verfasser. Der Mann ist ein ganz oberflächlicher Dilettant, von einer Unwissenheit der Thatsachen und einer Rohheit der Methode, wie sie für unsere Zeit im historischen Fache eigentlich ganz unerhört ist. Niemals geht er auf die Quellen zurück; jedes Citat bei einem späteren Chronisten genügt ihm, um seinen Katalog früh-mittelalterlicher Künstler im Elsass zu bereichern. Sogar der heilige Bernard wird zum Baumeister gestempelt, und nur mit Noth entgeht die heilige Odilie dem gleichen Schicksal. Selbstverständlich hat Gérard vor dem Kriege das literarische und artistische Deutschland geliebt, eben so selbstverständlich kann er es jetzt nach dem Kriege nur hassen. Er decretirt, dass die elsässer Kunst des Mittelalters für französische Kunst gerechnet werden müsse, weil Elsass seit Ludwig XIV. zu Frankreich gehört — demnach ist die hellenische Kunst eigentlich von den römischen Eroberern zu rühmen —, er decretirt ferner, dass Erwin von Steinbach fortan aus der Liste der deutschen Künstler zu streichen und Frankreich einzuverleiben sei. Erwin oder *Hervé de Pierrefonts* hat er ursprünglich geheissen und in der Nähe von Beauvais ist er geboren. Gibt Gérard dafür auch nur ein Quentchen eines vernünftigen Grundes an? Spricht etwa eine alte Tradition für den französischen Ursprung, deutet eine Schriftquelle denselben an? Nein. *Magister Erwinus de Steinbach*, so lautet sein Name auf der lateinischen Inschrift, welche bis zum Jahre 1720 den linken Eingang schmückte und uns den Namen des Meisters allein authentisch erhalten hat. Warum nennt er sich auf der lateinischen Inschrift nicht Pierrefonts, wenn er wirklich so hiess, da hier der Nutzen einer Verdeutschung seines Namens gar nicht ersichtlich ist? Doch wozu Gründe? Ein Deutscher ist einfach unwürdig, die strassburger Münsterfaçade geschaffen zu haben, also fort mit Erwin von Steinbach. — Wir meinen, Mr. Gérard verdient mit der gleichen Elle gemessen zu werden, wie Mr. Demmin.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1 1/3 Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 3. — Köln, 1. Februar 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1 1/3 Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17 1/2 Sgr.

Auch etwas über den Dom zu Köln am Rhein.

III.

Fortsetzung der Auszüge aus den im „Organ" früher gegebenen Artikeln.

In gewissen Kreisen und auch in gewissen öffentlichen Blättern wurde damals auf ein ganz neues Argument hingewiesen gegen den Antrag von A. Reichensperger. Es heisst dort nämlich, die ultramontane Partei habe eine Gelegenheit gesucht und gefunden, um Zwirner, als Protestanten, aus seiner so wichtigen und einflussreichen Stellung zu verdrängen, und zwar um seine Stelle durch einen Katholiken zu besetzen. Wenngleich solche vage Behauptungen vor jedem Unbefangenen, mit den Verhältnissen Vertrauten damals sonst lächerlich erschienen, so verfehlten sie doch nicht, da, wo sie wirken sollten, einen Eindruck zu machen und den Blick in die Sache zu trüben oder zu verwirren. Man wies desshalb solche unlautere Partei-Manöver mit aller Entschiedenheit zurück und warnte davor, eine Sache durch Elemente, die ihr bisher fremd geblieben, dem finstern Treiben solcher Zeloten Preis zu geben. Während diese nur mit innerer Verbissenheit den Ausbau der herrlichen katholischen Kathedrale betrachteten und schon bei manchen Gelegenheiten dies kund gegeben hatten, haben Männer wie A. Reichensperger sich durch Wort und That jederzeit zu sehr als wahre Dombaufreunde bewährt, um zu solchen Verdächtigungen die geringste Veranlassung zu bieten. Der Dombaumeister Zwirner selbst hatte in der schwebenden Frage um so mehr die Ueberzeugung, dass ihr alle persönlichen und confessionellen Beziehungen fern lagen, als ihm seine langjährige Amtsthätigkeit die so verdächtigten Männer in ganz anderem Lichte gezeigt hat (er stand mit A. Reichensperger auf dem „Du" der Freunde) und das Schreckbild des Ultramontanismus ihm in seinem Wirken nie störend entgegengetreten ist. Bei zwei anderen Gelegenheiten fand ebenfalls ein Austausch verschiedener Ansichten Statt, ohne dass die Person oder Confession Zwirner's in Frage kam.

Es wird an das Nordportal und die provisorische Bedachung des Mittelschiffes erinnert. Die ultramontane Partei als solche trat in diesen Fragen nicht gegen Zwirner „als Protestanten" auf, eben so wenig geschah es in der Treppenfrage des Nordthurmes. Die Interessen des Dombaues galten damals den geachtetsten Männern, welche für oder gegen Zwirner's Pläne in Wort und Schrift auftraten, höher als alle persönlichen Rücksichten. Um so weniger konnte man in der Treppenfrage schweigen, die jene in so fern an Wichtigkeit überbot, als sie es auch in technischer Hinsicht wünschenswerth machte, dass sich solche Fachmänner darüber aussprechen, die sich im gothischen Kirchenbau einen wohlbegründeten Ruf erworben. Wenn A. Reichensperger ein technisches Urtheil gegen Zwirner abgegeben hätte, so möchte man darin immerhin eine Verkennung seiner Fähigkeiten finden können; allein A. R. hob nur eben das hervor, was jeder Nichttechniker beobachten konnte, dass die Treppen-Anlage im Nordthurme nicht dem ursprünglichen Plane, wie er sich am Südthurme findet, entspreche, und dass darin eine Verletzung des Statuts des Dombau-Vereins liege. Konnten etwa die Rücksichten gegen Zwirner mit dem Interesse, welches die

Vollendung des Domes nach dem ursprünglichen Plane allen Dombaufreunden einflösst, schonender vereint werden? Und konnte bei solcher Sachlage eine Verdächtigung, wie sie oben angeführt ist, etwa Zwirner zum Schilde dienen, falls er durch Verlassen des ursprünglichen Planes wirklich einen Fehler begangen haben sollte? Es ist unglaublich, ein Fehler bleibt Fehler, ob er von Freund oder Feind aufgedeckt wird. Dies konnte man mit den ausgesprochenen Verdächtigungen nicht beabsichtigt haben. Ihre Urheber waren eben Feinde des ganzen Dombaues und somit aller derer, die es mit der würdigen Vollendung redlich meinten. Man hatte eine zu hohe Meinung von der Persönlichkeit Zwirner's und wusste die Verdienste, welche er sich um den Dombau erworben, zu sehr zu würdigen, als dass man Anstand genommen, auf eine Erörterung der schwebenden Frage unbefangen und leidenschaftslos einzugehen.

Obiges wurde in jener Zeit nur geschrieben zur Abwehr lautgewordener Verdächtigungen und zur Wahrung der freien Discussion. Jetzt hätte man es am liebsten ganz verschwiegen und übergangen. Aus gewissen Gründen musste es von Neuem gebracht werden, wenn es auch eigentlich zur Sache selbst nicht gehören kann. Diese Gründe werden in der Folge klar werden.

Die eigentliche Frage, um welche es sich bei dem nördlichen Thurmbau handelt, und die allein von A. Reichensperger hervorgehoben worden, ist die, dass derselbe nach dem ursprünglichen Plane ausgeführt werde. Gerade diese Frage ist nach unserem Dafürhalten von der grössten Wichtigkeit; weit wichtiger als alle technischen und ästhetischen, die mit ihr in Verbindung gebracht werden und die mehr geeignet sind, die ganze Sache zu verwirren, als aufzuklären. Wir werden sie desshalb als Cardinalfrage vor Allem ins Auge fassen und in ihrer vollen Bedeutung zum Baue darzulegen suchen.

Bekanntlich existirt über den Dom kein ursprünglich vollständig gezeichneter Plan mehr, während Aufrisse von einzelnen Theilen, und zwar von der Westfaçade der beiden Thürme mit dem sie verbindenden Giebel, sich noch erhalten haben; dass sie später angefertigt worden sind, als beim Beginne (1248) des Chorbaues, der allein 74 Jahre (bis 1322) wegen vielfacher Unterbrechung in Anspruch nahm, unterliegt wohl keinem Zweifel. Allein eben so zweifellos dürfte es sein, dass der Meister, der sie anfertigte, genaue Kenntniss des ganzen ursprünglichen Bauplanes hatte und keine Rücksicht ausser Acht liess, die derselbe erheischte. Dies beweist die hohe Meisterschaft, mit welcher diese bis zur Höhe von 500 Fuss aufsteigenden Massen gegliedert und in die kunstreichsten Formen gebracht worden sind, so zwar, dass die Gesetze der Construction und der Schönheit kaum in Formen von höherer Vollendung verbunden und wiedergegeben werden können. Sie schliessen sich den älteren Theilen des Domes so harmonisch an, dass sie nimmermehr als eine spätere Zuthat betrachtet werden können. Ueber den hohen Kunstwerth dieser Thürme herrscht nur Eine Stimme, und ist es überflüssig, noch die eine oder andere hier anzuführen. Dass sie unter solchen Umständen als dem ursprünglichen Plane nicht angehörend anzusehen seien, möchte daher kaum behauptet, jedenfalls aber nicht bewiesen werden können. Möge man übrigens über die Entstehung der Thurm-Entwürfe noch so verschiedene Meinung äussern, die Ansicht steht doch fest, dass sie aus einer Meisterhand und einer Zeit hervorgegangen, die uns in jeder Beziehung, was den Kirchenbau betrifft, zum höchsten Vorbilde dienen sollte.

Sehen wir in diesen Thürmen auf die Treppenanlage, die nun am nördlichen Thurme anders als am südlichen ausgeführt werden soll, so erklärt Zwirner, „es sei nicht nachzuweisen, dass dieselbe zur Construction des alten Planes des concipirenden Meisters gehöre“. Uns scheint dagegen unzweifelhaft festzustehen, dass diese Treppenanlage die ursprüngliche sei, da sie sowohl in den Grundrissen der Thürme, als in deren ausgeführten Theilen, den südlichen wie den nördlichen, sich vorfindet. Diese Uebereinstimmung der Zeichnung mit der Ausführung lässt keine andere Deutung zu. Mit der Ausführung des Thurmes im Erdgeschosse (im Jahre 1447 war der südliche Thurm so hoch aufgeführt, dass er die Glocken aufnehmen konnte), die doch wahrscheinlich noch unter Leitung des Meisters erfolgte, der die Aufrisse entworfen, stand diese Art der Treppenanlage fest. Wie auch spätere Meister ornamentale Abänderungen des gezeichneten Entwurfs, und selbst constructive, in so fern diese am Baue selbst oftmals rathsam oder nothwendig erscheinen, vorgenommen haben mögen, diese im Grundrisse festgestellte Treppenanlage wurde bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts, bis zur Einstellung des Baues, unverändert beibehalten. Sie kann daher nur als dem ursprünglichen Plane angehörend betrachtet werden, während ihr Wegfall als eine Neuerung erscheint, die nur in der äussersten technischen Nothwendigkeit ihre Rechtfertigung finden könnte.

Das Urtheil Kugler's über die Domthürme wurde schon in Artikel I angeführt. Er spricht jedem aus der Seele, der Sinn und Verstand für die Gothik hat.

Es ist so wahr, echt und gediegen, dass selbst die Wiederholung desselben die Begeisterung der Dombaufreunde nur vergrössern kann. „Alles ist an den Thürmen in so keuscher und klarer Gesetzmässigkeit gehalten, Alles so durchaus von einem regen, organischen Leben erfüllt, dass dieser Bautheil in jeder Beziehung als das höchste Wunder der Kunst erscheint.“ Es gibt durchaus kein Werk neuerer Zeit, dass auch nur annähernd mit ihm verglichen werden könnte, und selbst wenige der Vorzeit dürften mit ihm auf gleicher Linie stehen. Schon desshalb würde es weit gefehlt sein, den kleinlichen Maassstab, mit dem die Bauten der Neuzeit gemessen werden, an ihn legen oder gar seine einzelnen Theile nach der Schablone beurtheilen und modeln zu wollen, deren sich die heutigen Baumeister in der Regel bedienen. Von den Gesetzen, auf denen die gothische Baukunst gegründet und an welchen mit unverbrüchlicher Treue festgehalten wurde, ist keine Spur auf die moderne Baukunst übergegangen; jede Tradition ist seit dem letzten Jahrhundert zerstört und zwischen den letzten Meistern der Bauhütte und den jetzigen der altdeutschen Schule eine Scheidewand gezogen, die kaum noch einer, der aus dieser hervorgegangen, zu übersteigen vermochte. Daher kommt es, dass so wenige Restaurationen den ursprünglichen Charakter der alten Bauwerke wahren, und dass sie selbst da, wo es nur gilt, das schon Vorhandene beizubehalten oder nachzuahmen, durch willkürliche Umgestaltung demselben ein fremdes Gepräge aufdrücken.

Es gehört allerdings zum Restauriren nicht nur eine genaue Kenntniss der alten Formen, nicht nur ein richtiges Gefühl und Verständniss des Geistes, der in ihnen weht, sondern noch ausserdem eine Selbstverläugnung, eine Hingabe und Anspruchslosigkeit, welche den Baumeistern unserer Tage selten anerzogen ist. Diese Eigenschaften sind den Akademieen fern geblieben. Wer aus ihnen seine Prüfung bestanden, darf jedes alte Bauwerk nach eigenem Geschmacke zum Zwecke der Restauration verunstalten, wie uns dies Hunderte Beispiele beweisen; obgleich die Gothik keinen Platz an den Akademieen gefunden (wie bekannt, wird es ja nicht einmal von den Professoren gern gesehen, wenn die Bau-Akademiker die gegebenen Aufgaben im gothischen Style lösen), sind es doch nur akademische Baumeister, denen die herrlichsten Werke des Mittelalters anvertraut werden. Nur wenigen von ihnen ist Gelegenheit geboten, durch eine jahrelange Thätigkeit in der Praxis nachzuholen, was die Schule verabsäumte, und selbst in diesem Falle wird selten jene Schule verläugnet, aus der sie hervorgegangen sind. (Zwirner selbst hat sich ja erst am Dome in den Geist der Gothik hineingearbeitet und es bei seiner Begabung und den Talenten vermocht, ihn zu erfassen.) Ist es unter solchen Umständen nicht gerechtfertigt, wenn der wahre Freund mittelalterlicher Kunst gerade das Restauriren am meisten fürchtet, wenn er oft lieber die prächtigsten Bauten in ihrem verwitterten und vermoderten Zustande stehen lassen möchte, statt sie Händen zu überantworten, die sie mehr verwüsten und ihres eigenthümlichen Schmuckes berauben, als dieses der Zahn der Zeit vermochte? Und erscheint es desshalb nicht als das erste, unverbrüchliche Gesetz bei Restaurationen, ‚in keinem Theile und in keiner Weise abzuweichen von dem Vorhandenen, es sei denn durch die äusserste technische Nothwendigkeit geboten?

Wenden wir nun dieses auf die vorliegende Frage an, so muss es um so auffallender erscheinen, dass diese Regel bei einem solchen ausserordentlichen Werke ausser Acht gelassen wird. Glaube man ja nicht, dass es sich hier nur um ästhetische Rücksichten handle, wo „Alles in so klarer Gesetzmässigkeit gehalten und von einem so durchaus regen organischen Leben erfüllt ist“. Wir müssten wahrlich eine geringe Meinung von dem alten Meister haben, der die Domthürme entworfen hat, wenn wir annehmen wollten, dass er nicht hätte auf den Gedanken kommen können, den Treppenpfeiler wegzulassen, die Treppe in den Pfeiler zu legen und das ganze Fenster frei zu halten, wenn nicht wichtigere Rücksichten als diese ihn geleitet hätten.

Ja, wir gehen noch weiter, wir müssen voraussetzen, dass in der ersten Idee die beiden Fenster frei enthalten waren, und dass erst die weitere Ausführung derselben, die sorgfältigere Berechnung der Dienste, die der Eckpfeiler zu leisten, und die Prüfung und Vergleichung der Verhältnisse aller Theile des ganzen Domes diese Ausnahme hervorgerufen und ihr unter der genialen Hand des Meisters diese Gestalt gegeben hat. Wir sind weit davon entfernt, uns einzubilden, diese Gründe ermittelt zu haben und so in die Geheimnisse des alten Meisters eingedrungen zu sein, dass wir sie als Beweismittel hier aufführen könnten. Allein eben so weit entfernt sind wir von jener Oberflächlichkeit, mit der man sich über diese Anordnung des alten Meisters hinauszusetzen und einer Neuerung zu huldigen scheint, für die wir keine gewichtigen Gründe zu finden vermögen, während sie uns mancherlei Bedenken einflösst.

Erwägen wir, welch ein ungeheures Gewicht, eine 500 Fuss hohe Steinmasse auf eine verhältnissmässig so kleine Basis zusammenhäuft, so erscheint uns diese Eine

Rücksicht schon genügend, den äussersten der vier Thurmpfeiler in der ganzen ungebrochenen Stärke zu erhalten, die ihm der alte Meister gegeben hat. Und dass dieser hierin über die gewöhnlichen Gränzen hinausgegangen und das Aeusserste aufgeboten, was sich mit dem Raume und dem Systeme des Baues vereinen liess, gilt uns als ein Beweis dafür, dass ihm die einfache Kraft des Pfeilers nicht genügte und dass er es noch viel weniger wagen mochte, den Pfeiler durch eine Treppe auszuhöhlen. Für uns liegt in dieser Erwägung technischer Grund genug, an dem vorhandenen Alten festzuhalten, und erachten wir es für sehr gefährlich, durch die vorliegende Abweichung vom ursprünglichen Plane mindestens in eine Unsicherheit einzutreten, die keinerlei Berechnung zu entfernen vermag. Diese Unsicherheit wird zu einem gewagten Experimente, wenn die Neuerung ausser den Gesetzen steht, auf welchen der Thurm errichtet wurde.

S. Boisserée, über den kölner Dom gewiss eine der anerkanntesten Autoritäten, sagt in seinem verdienstvollen Werke: „Geschichte und Beschreibung des kölner Domes", unter Anderem über die Thürme:

„. . . . So mächtige Massen auf eine Weise zu gestalten, dass sie mit denen der Kirche übereinstimmten und leicht aufstrebend erschienen, war eine höchst schwierige Aufgabe; ja sie war bei dem kölner Dome schwieriger, als bei allen bestehenden ähnlichen Gebäuden, indem hier die Vorhalle und die über derselben aufzuführenden Thürme alle anderen an Umfang weit übertreffen. Aber dennoch löste der Baumeister die Aufgabe glücklicher, als irgendwo geschehen ist. Mit einer nur wenigen Sterblichen verliehenen Genialität wusste er unüberwindliche Schwierigkeiten zu besiegen. Je grösser die Massen waren, deren er bedurfte, desto kleiner nahm er die Glieder an, die er ihnen ertheilte; statt der kleinen verbundenen Säulen wählte er hierzu jenes im Chor bei den Bogen und Rippen der Gewölbe angewandte Leistenwerk, und setzte dasselbe so kunstreich zusammen, dass es aus Einem Gusse entstanden, wie von Natur gewachsen zu sein scheint. . . . ."

Während noch vor wenigen Jahren die gothischen Kathedralen in ihren reichen Gliederungen und ornamentalen Gestaltungen als Werke einer verworrenen Phantasie, eines barbarischen Styls von den Nachbetern der heidnischen Baustyle mitleidig belächelt wurden, für den jeder Sinn und jedes Verständniss jenen verloren gegangen war, indem man im Vollgefühle der eigenen Unübertrefflichkeit und des erhabenen Standpunctes, den man selbst in Kunst und Wissenschaft einzunehmen wähnte, mit Uebermuth oder mitleidigem Bedauern auf diese Wunderbauten herabsah und in ihnen keine richtige Ordnung, Proportion und Maass finden konnte, geht jetzt selbst noch, wo der gothische Styl in den unterrichteten Kreisen wieder zu Ehren gekommen, die Menge an ihnen vorüber, ohne die geheimnissvollen Gesetze zu ahnen, die solchen Werken zu Grunde gelegt wurden. Es darf uns dieses nicht Wunder nehmen, da die meisten Gebäulichkeiten unserer Zeit weder die Spuren eines inneren Gesetzes als Bedingung ihrer Form an sich tragen, noch überhaupt als aus der Phantasie eines Künstlers hervorgegangen erscheinen. Die Architektur, ausschliesslich im Dienste des Staates, ist von den freien Künsten getrennt und daher dem Volke fremd geworden, welches nun eine gewisse Schablone für den Inbegriff der höchsten künstlerischen Leistung auf diesem Gebiete hält. Es wird an den sogenannten Casernenstyl erinnert, der nicht allein auf öffentliche und Privatgebäude sich ausdehnte, sich sogar auf die Kirchen verbreitete, welchen jeder Schulknabe mit seinen Kartenhäusern schon kennt. Diese Richtung soll dann die classische genannt werden! Das eigentliche Können, was hauptsächlich den Künstler macht, wird an den Akademieen nicht erlernt, die ihre Zöglinge mit einem oft unnöthigen Ballast von Wissen nur ausstatten; die Künstler des Mittelalters sind so nicht ausgebildet worden. Nicht von den reichen Kenntnissen hängt das Schaffen eines Kunstwerkes ab, das aus der Seele des Künstlers hervorgeht, wie die Blüthe aus dem Schafte der Pflanze, eben so überraschend, eben so geheimnissvoll, wie es die Natur uns bietet. Wie hier oft der unförmlichste und roheste Stamm die zartesten und schönsten Blüthen treibt, so auch in der Kunst. Nicht selten sind es gerade die genialsten Meister, die in ihrem Aeussern den reichen Schatz nicht verrathen, aus dem dieselben hervorgehen. In diesem Schaffen liegt ein tiefes, unergründliches Geheimniss, das noch kein Sterblicher zu enthüllen vermochte und das auch jeden wahren Künstler mit einem Zauber umgibt, der ihn unwillkürlich, selbst wieder seinen Willen, vor seinen Mitmenschen auszeichnet. Fragen wir einen solchen Künstler, wie er seine Werke erfindet, wie er die Bilder seiner Seele in greifbare Formen hüllt und diese Formen aus den mannigfachsten Stoffen gestaltet, so weiss er selbst vielleicht am wenigsten genügende Antwort zu geben, obgleich er in sich gewiss alle Bedingungen und Gesetze klar empfindet, unter denen ihm das Werk gelingen muss. Sind diese Gesetze und Bedingungen schon nothwendig für Bildhauer und Maler, so werden sie um so unerlässlicher und vielfacher für den Architekten, der die mannigfachsten Kräfte und Stoffe vereinen muss, um sein

Werk auszuführen. Er muss sich fremder Kräfte bedienen, die mehr oder weniger eingeweiht sind in die Geheimnisse seiner Kunst; desshalb ist er genöthigt, diese Geheimnisse möglichst in bestimmte, zur Mittheilung an Andere geeignete Formeln zu bringen, die für Jeden zum bindenden Gesetze werden, der sein Werk auszuführen oder ausführen zu helfen berufen ist. Dies war der Standpunct, auf den die Baukunst des Mittelalters in den Bauhütten erhoben worden und der wieder eingenommen werden muss, wenn wir die unvollendeten Werke der Alten ausführen oder neue schaffen wollen, die wie jene den Namen von Kunstwerken verdienen. Jede Abweichung von den Gesetzen, die der ursprüngliche Meister seinem Werke gegeben, greift störend und entstellend in dasselbe ein. Die meisten Kathedralen, an denen viele Generationen gebaut haben, tragen den Stempel dieser Versündigungen. Der erfindende Meister ist der absolute Gesetzgeber für sein Werk, mögen auch noch so viele Jahrhunderte darüber hinweggehen, ehe es zur Vollendung gelangt. Am wenigsten aber darf die Zeit sich gegen das Gesetz auflehnen, welche sich erst wieder an den altersgrauen Ueberresten emporzurichten und aus ihnen die Gesetze zu ergründen sucht, die unsere leichtfertigen Vorfahren verschleudert haben. Wir sind endlich zu der Erkenntniss gelangt, dass die Baukunst der Alten, deren Werke wir zu erhalten und auszuführen trachten, auf bestimmten Gesetzen beruht. . . . ., was das Folgende zeigen wird.

Ist auch, wie schon früher bemerkt wurde, auf dem Gebiete der Baukunst jede Tradition seit dem letzten Jahrhundert zerstört und von den Gesetzen der Alten keine Spur auf unsere Baumeister übergegangen, so haben doch schon manche wieder anzuknüpfen versucht und das Vorhandensein bestimmter Gesetze und Systeme an den vorzüglichsten Bauwerken nachgewiesen.

Es sind diese scharfsinnigen Forschungen jedenfalls von hohem Interesse, und erlauben wir uns desshalb hier Einiges aus einer Abhandlung auszuziehen, was der königliche Bezirks-Ingenieur Justus Popp zu Bamberg bereits im Jahre 1842 „über die Grundsätze der altdeutschen Baukunst" (über den kölner Dom) aufgestellt hat und was im IX. Jahrgange (1844) der Allgemeinen Bauzeitung von C. F. L. Förster in Wien aufgenommen wurde.

„. . . . Genaues und vergleichendes Prüfen deutscher Kirchen lässt erkennen, dass der ganze Bau immer aus einer gewissen geometrischen Grundfigur entwickelt werden kann, und zwar nahmen die alten Baumeister das gleichseitige Dreieck und das Quadrat als Grundfigur zu ihren Entwürfen; sie waren in Geometrie und Stereometrie wohl bewandert. Das gleichseitige Dreieck schloss den ganzen Bau in sich und aus demselben ging der ganze Entwurf hervor; der Bau musste sich systematisch aus der Einheit oder Grundfigur entwickeln und musste mit dem riesenmässig emporstrebenden Thurme enden.

„Das pyramidal Emporstrebende ist das Charakteristische der altdeutschen Baukunst; die hohen, durchbrochenen Thürmchen und Pyramiden geben zu erkennen, dass die Baumeister die ewig schaffende, üppige Natur nachzuahmen strebten, denn überall sind die Formen der Krystallisation ersichtlich. — Das gleichseitige Dreieck und das Quadrat sind die beiden geometrischen Figuren, durch welche alle übrigen Vielecke gezeichnet werden können.

„Durch die Kreisbewegung des gleichseitigen Dreiecks um seinen Ruhepunct entsteht das Sechseck, Neuneck, Zwölfeck u. s. w.; sechs Quadrate aber bilden den Würfel. Vier gleichseitige Dreiecke geben die Pyramide. Beide sind die Grundkörper, aus deren Ecken und Kantenschnitt sich alle Krystallformen ergeben. Selbst in der Pflanzenwelt sind diese Grundfiguren und die durch sie entstandenen regelmässigen Vielecke auch in gewissem Grade ersichtlich.

„Die sechs Quadrate oder die sechs Seiten eines Würfels auf einer Ebene entfaltet, geben das deutsche Kreuz, die Grundform aller Dome. Die lichte Seite des Hauptschiffes ist die eine Seite des einen Quadrats, welches, sechsmal an einander gereiht, den aufgeschlagenen Würfel gibt. Das östliche Quadrat, im Ruhepuncte so bewegt, dass das Eck die eine Seite im Mittel schneidet, erzeugt das Achteck, dessen Hälfte, an das östlich liegende Viereck angelegt, den Chorschluss bildet. Das dritte, vierte, fünfte und sechste Quadrat, nach der Länge gleich getheilt, bestimmen die Anzahl der Pfeiler, auf welchen die Last der Gewölbe ruht. Die längs dem Hauptschiffe angebauten Seitenhallen sind wieder kleine Quadrate, deren eine Seite die Hälfte der einen Seite des grösseren Vierecks ist.

„Eben so wurde auch das gleichseitige Dreieck zu dem Entwurfe der Grundpläne benutzt. Die Spannweite des Gewölbes ist die eine Seite des Dreiecks; dieses gleich dem Quadrate um den Ruhepunct bewegt, schafft das Sechseck, aus diesem ergibt sich durch Halbiren der Seiten des vorgezeichneten Vielecks das Zwölfeck, welches hier das Chor begränzt. Die eine Seite des erst genannten Vielecks doppelt genommen ist die eine Seite des Quadrats, das ebenfalls sechsfach, gleich dem Würfelnetz an einander gelegt, das deutsche Kreuz gibt.

„Die Tiefe der Seitenhallen findet man wie oben gesagt; weist sohin das einzelne Gewölbe des Hauptschiffes ein Rechteck, aus zwei Quadraten entstanden, die, links und rechts gelegt, die Gewölbe der Abseiten geben. Da, wo sich die Ecken der Vierecke berühren, sind die Achsen der Pfeiler; ihre Stärke nach der Diagonale findet man aus der Grundfigur, indem man die Basis in sieben gleiche Theile theilt; ein solcher Theil gibt die Dicke des Pfeilers. Der dritte Theil des inneren Sechseckes ist die Dicke der grösseren Pfeiler, auf denen der Mittelthurm zu stehen kommt.

„Auf derselben Grundfigur werden auch die Höhenmaasse bestimmt, und zwar folgender Art: Werden die Seiten des gleichseitigen Dreiecks verlängert und an die Schlussmauer der Kirche die ganze Breite niemals links und rechts getragen, so entsteht wieder ein gleichseitiges Dreieck, welchem die Höhenmaasse der Thürme entnommen werden. In dieses Dreieck wird ein zweites gezeichnet, das die ganze Breite des Domes, die Schlussmauern mit eingerechnet, zur Grundlinie hat. Der Scheitel gibt die Höhe der oberen Galerie oder die Firsthöhe; die halbe Länge des Perpendikels die Höhe der Seitenschiffe mit ihren Galerieen, die das Gewölbe krönen; eben so wird auch die Spitze des Mittelthurmes gefunden, indem man den Abstand des inneren Dreiecks halbirt und mit dieser eingeschnittenen Linie ein drittes Dreieck verzeichnet. Die Ruhepuncte der drei Dreiecke und die durch sie gezogenen Schnittlinien geben ebenfalls fixe Puncte und Höhenbestimmungen für die Fenster, Gurte und pyramidalen Verdachungen. Zieht man ferner von der Spitze der Thürme durch den Ruhepunct des zweiten Dreiecks auf die Grundlinien weitere Linien, so geben diese den Anlauf der Helme (Pyramiden) und zugleich die Breite der Thürme oberhalb des Grundbaues. Selbst die auf den Helmen und pyramidalen Verdachungen entkeimenden Blumen, Blätterkränze und sonstigen Laubverzierungen erhalten ihre Grösse und Entfaltung aus der Grundfigur."

Die Stylgesetze der Glasmalerei.

Wenn ein Gebäude restaurirt und gründlich erneuert wird, wird häufig zuvor noch eine Skizze des Bauwerks aufgenommen, damit dieselbe durch ihren Gegensatz die Verschönerungen und Vollkommenheiten des neuen Kunstwerkes desto auffallender zeige.

Von allen Seiten rüsten sich die Künstler und Industriellen zur nahen Weltausstellung, und es ist gar kein Zweifel, dass für viele Gegenstände der Kunst und Kunstindustrie dort ganz entschiedene Siege gegenüber der früheren Production in Aussicht stehen. Im Interesse der kirchlichen Kunst hoffen wir, dass zu jenen auch die kirchliche Glasmalerei gehören werde, und in diesem Glauben wollen wir hier im Kurzen den Zustand unserer Glasmalerei betrachten und einer kritischen Untersuchung unterwerfen, um für die Fortschritte derselben einen übersichtlichen Boden und Standpunct zu gewinnen.

Im Allgemeinen hatte die kirchliche Glasmalerei das Schicksal der ganzen romantischen Kunstbewegung, die wir durchlebt. Dem guten Willen fehlte häufig das Verständniss und die absolut nothwendige Uebung, und zudem fiel die Wiederbelebung der kirchlichen Glasmalerei in eine Zeit, in der ganz anders als im 13. und 14. Jahrhundert die Tafelmalerei sich vervollkommt und ausgebildet hatte. Gerade dieses letztere wurde ihr am meisten verhängnissvoll, und indem man das Alte beleben wollte, suchte man zugleich die Errungenschaften der gesammten modernen Malerei und ihre unbestrittenen Vorzüge ihr zuzuführen und einzuverleiben. Dies schien um so mehr am Platze, als ja auch in anderen Gebieten Gleiches geschah. Der überlieferte mittelalterliche Holzschnitt hatte unter den Händen unserer Xylographen allmählich ein ganz neues modernes Gepräge erhalten und fortan galt es als das höchste Ideal, mittels desselben die anderen Techniken zu ersetzen und mit ihnen zu concurriren, und man brachte es auch wirklich hierin zu einer Vollendung, die in manchen Fällen es schwer macht, den Holzschnitt von einer Radirung zu unterscheiden, und welche die schwersten Aufgaben, selbst die gelungene Darstellung plastischer Figuren, zu lösen sich unterfing. Was auf Einem Gebiete geschah, warum sollte das auf einem anderen nicht geschehen und des Lobes und der Auszeichnung sicher sein? Allerdings hätte man bedenken können, dass das Glas an sich ein anderer Stoff als Leinwand sei, und dass der Charakter eines Holzschnittes ein anderer als der des Kupferstiches und der Radirung sein müsse, allein — wir sind die Rücksichtslosigkeiten gegen den Stoff Dank der Allmacht besonders des Gusseisens und des Kautschuks so gewohnt worden, dass man von diesen Gedanken sich nicht lange anfechten liess.

Ein Berliner Correspondent der „Zeitschrift für bildende Kunst" schreibt über die neuen Glasgemälde für Aachen (IV. Bd. Kunstchronik S. 153):

„Um die Leistungen der modernen Glasmalerei Angesichts der älteren Werke dieser Kunstweise richtig zu beurtheilen und namentlich dem Antheil des Künstlers

gerecht zu werden, darf man zwei Momente nicht ausser Acht lassen, welche, wie es scheint, auch auf einander nicht ohne wechselseitigen Einfluss geblieben sind: die veränderte Fassung der Aufgabe und die weit reicheren Mittel der modernen Technik. Die frühere Zeit, welche die Glasmalerei auf ihrer Höhe sah und Kirchen und Klöster, bald auch Schlösser und Rathhäuser mit ihrem unvergleichlichen Schmucke ausstattete, diese Zeit behandelte das farbige Fenster nicht anders als den bunten Teppich, mit welchem sie die Oeffnungen ihrer Wände schloss. Die architektonische Umrahmung bestimmte die Decoration, das Ornament herrschte vor und mit jenem freien Sinn für das mannigfaltige Spiel der Formen und Farben, für das Ebenmaass in der scheinbar willkürlichen Abwechslung erreichte man bei weit bescheideneren Mitteln eine Wirkung, die bis heute unübertroffen dasteht. Vor Allem aber trat die figürliche Darstellung nur ergänzend hinzu, oder, wo sie selbständiger behandelt wurde, da bestimmte doch die eigenthümlich stylisirende Formgebung der gothischen Kunst, namentlich die liebenswürdige Zeichnung des 14. Jahrhunderts, eine architektonische Gesammtwirkung, welche Figur und Ornament als gleichberechtigte Theile der Decoration erscheinen liess. Das ist nun freilich anders geworden. Heute will man ein Bild mit aller Gluth der Farben, deren unsere Glasmalerei fähig ist, und wenigstens mit so viel Naturwahrheit und Realismus in den Formen darstellen, als die Bestimmung für den kirchlichen Zweck es erlaubt. Die Bedeutung der beigeordneten Muster tritt zurück, die unvergleichliche rhythmische Correspondenz der Farben und der Musterformen zwischen den einzelnen Feldern und den verschiedenen Fenstern ist aufgehoben oder doch auf nunmehr untergeordnete Theile übertragen. Das Bild selbst muss zur vollen Wirkung kommen. Hier lässt freilich die Ausführung in ihrer Vollkommenheit alle Leistungen früherer Perioden gleich schwachen Versuchen hinter sich, doch dafür ist auch der Eindruck harmonisch wirkender Flächendecoration, dieses zauberhaft und stimmungsvolle Spiel der Farben in unseren sonnenbeschienenen alten Kirchenfenstern unwiederbringlich verloren. Es bleibt uns ein Bild, welches als Kunstleistung höchst bewundernswürdig, als Decoration jedoch zu bedeutend ist und als selbständiges Bild nur zu seinem eigenen Nachtheile die prüfende Vergleichung mit wirklichen Bildern hervorruft. So liegt denn, wenn wir es offen gestehen dürfen, eine etwas langweilige Stimmung auf einem solchen gemalten Kirchenfenster ....“

Diese Kritik der modernen kirchlichen Glasmalerei ist so gelungen, dass wir darüber gar nichts mehr beizusetzen hätten, um so mehr als die besprochenen Fenster in ihrer modernen Richtung höchst gelungen (eines nach einem Carton von Cornelius) und in Bezug auf die Bravour der Technik vollendete Meisterwerke sind.

Eine andere, im Kunstfache unangreifbare Autorität, Falke, äussert sich in ähnlicher Weise (Gewerbehalle 1870 S. 67):

„Diejenigen Anstalten, welche die Glasmalerei nach ihrer Wiederbelebung vorzugsweise im Grossen auffassten, waren die k. Anstalten von München und Berlin; dann folgten englische, belgische, französische, unter denen die von Maréchal in Metz durch die Arbeiten an der Sainte Chapelle in Paris auf den richtigen Weg geführt wurde; endlich von Wien, Innsbruck und anderen Orten. Die richtige Weise der Glasmalerei ist aber oftmals verkannt worden, und insbesondere haben die grossen königlichen Anstalten, München an der Spitze, dazu beigetragen, indem sie die Glasmalerei wie eine Historienmalerei im grossen Styl, nur mit anderem Material, betrachteten. Dabei haben sie nicht nur zu viel Farben, zu viel brillante Wirkung für den decorativen Zweck verwendet, sondern sie kamen auch in die Verlegenheit, ihre Heiligen durch steinernes und eisernes Stabwerk beliebig halbiren und vertheilen zu müssen. Die Feldereintheilung des Fensters, die Rücksicht auf die Architektur, auf den decorativen Zweck verlangen aber durchaus ornamentale Haltung, kleinere Figurencompositionen, die in ihrem Felde ein Ganzes sind, möglichste Vertheilung der Farben und Trennung der Farben von einander durch den schwarzen Strich der Verbleiung, die nothwendig den Contouren folgen muss. Dieses Princip ist auch ziemlich allgemein anerkannt, obwohl es aus Unkenntniss noch nicht überall befolgt wird. So gibt es noch Glasmaler, die etwas Besonderes zu erreichen glauben, wenn sie möglichst viele Farben auf eine Glastafel zu bringen wissen. Auch die Beschaffenheit des Glases ist nicht gleichgültig; es soll durchscheinend, aber nicht eigentlich durchsichtig sein. Bisher galten die englischen für die besten Gläser; sie dürften aber von denen von Salviati in Venedig überholt sein.“

Wenn Falke meint, dieses von ihm vertretene Princip finde immer mehr und allgemeinere Anerkennung, so gilt dies jedenfalls mehr in Bezug auf die Theorie, als auf die Praxis. „Alles was decken, schützen und abschliessen soll“, sagt Semper (Der Styl I. S. 28), weist die Fläche als Formenelement auf... Schon dem ganz abstracten, um den Nutzen und das Zweckmässige unbekümmerten Schönheitssinne widerstehen daher Decken, welche die Eigenschaft, Flächen zu sein, nicht besitzen

oder bei denen diese Grundeigenschaft wohl gar künstlich und nur scheinbar aufgehoben ist, während sie, ihrer Bestimmung entsprechend, der That nach wirklich vollkommene Flächen sind.* Dieser letztere Fall charakterisirt in seiner Anwendung unsere moderne Glasmalerei immer noch. Das Fenster ist ein Theil der raumabschliessenden Mauer und damit, gleich ihr, Fläche. Die Eigenschaften und stylistischen Erfordernisse der Flächendecoration sind auf das Fenster wie auf die Wand gleich gültig. Ist das Fenster durch irgend einen Stoff geschlossen, so tritt dieser mit der Wand in unmittelbaren Connex, nimmt an ihrer principiellen Eigenschaft Theil und ordnet sich dem allgemeinen Grundgesetz der Flächenbehandlung unter, denn „bei Allem, was abschliessen, decken und schützen soll, tritt die Fläche als Formenelement auf". Nicht bloss Mangel an anderen Ersatzmitteln, sondern die bewusste oder unbewusste Stylgesetzlichkeit in ihrer Befolgung hat in früherer Zeit die Fenster mit Teppichen und die Thüren mit Portièren geschlossen und damit Wand, Thür und Fenster in einheitliche Decoration gefasst und deren Gleichheit vor denselben Stylgesetzen auch äusserlich in den Kunstformen documentirt. Mit dem Auftreten und der allgemeinen Anwendung des Fensterglases hat sich darin Nichts geändert. Wie die alten Assyrier ihre Teppichwände mit den stylvollen Stickereien in Plattstich auch dann noch, principiel wenigstens, beibehielten, als sie ihre Wände mit den bekannten Reliefsculpturen schmückten und damit nichts Anderes als den Stoff und das Material wechselten, so griffen auch die alten Glasmaler bei ihren Fenstermalereien nicht über das Gebiet der textilen Flächendecoration hinaus und übersetzten ganz analog den assyrischen Bildhauern die Muster des Teppichs in den Glasstyl und schufen damit vollkommene und allen stylistischen Anforderungen an die Flächendecoration entsprechende Werke, weil die Fläche in ihrer Eigenschaft als solche nicht angegriffen wurde. Dasselbe war noch der Fall, als figürliche Darstellungen den Glasgemälden beigegeben wurden, und Jeder kann sich leicht durch Vergleichung gleichzeitiger Stickereien und Glasgemälde davon überzeugen, wie sehr beide Kunstübungen nach den gleichen Gesetzen der Flächendecoration sich bethätigten, und da man noch nicht eine besondere Kunst darein setzte, möglichst grosse Glastafeln zu verwenden, sondern das Glasbild aus kleinen Stücken nach alter Gewohnheit zusammensetzte, kam es der Glasmalerei sehr zu Statten, dass auch in der Stickerei dieser Zeit vorzugsweise nur kleinere Compositionen beliebt waren, die dann direct zum Muster dienen konnten. Es blieben Stickereien und Glasgemälde einfache Flächendecorationen und wollten etwas Anderes nicht sein, und darin lag und liegt ihre stylistische Stärke und Vollkommenheit.

In der Praxis der heutigen Glasmalerei ist vornehmlich England am meisten dem alten und richtigen Princip treu geblieben. Die Glasgemälde der englischen Kirchen bewegen sich immer auf dem richtigen Boden der Flächenbehandlung, und alle unsere brillanten Darstellungsweisen auf Glas konnten das stylistische Formengefühl des englischen Volkes hierin zum Glück nicht beirren.

Ich erinnere mich noch lebhaft des unverhaltenen und in den drastischsten Worten sich äussernden Unwillens eines englischen Geistlichen vor einem in London ausgestellten Glasgemälde aus einem hiesigen Institute, das freilich auch nicht die Bestimmung hatte, in einer Kirche zu stehen, sondern mehr als Cabinetsstück galt und als solches alle Eigenthümlichkeiten des Oelbildes zur Schau trug.

Diesem zähen Festhalten an der hergebrachten und ganz richtigen Stylistik der englischen Glasgemälde ist es auch zu danken, dass das Institut für kirchliche Glasmalerei von **Fr. X. Zettler in München** mehr als andere Institute auf den richtigen Weg gewiesen wurden, und gereicht es dieser Anstalt und ihren Vorständen zur besonderen Ehre, mit immer klarerem Verständniss in die stylistischen Formengesetze der Glasmalerei sich hineinzuleben.

Gerade von dieser Anstalt sahen wir in den letzten Wochen Producte, die uns mehr und mehr mit der Hoffnung vertraut machten, auch auf dem Gebiete der praktischen Glasmalerei einen stylvollen und formschönen Umschwung zu erleben. Bedeutsam erschien es uns schon, dass man zu den alten Compositionen und dem Gedankenkreise, welchem das Mittelalter in seinen Glasbildern Ausdruck gab, zurückkehrte. Durch das vortreffliche Werk der beiden Jesuiten Cahier und Martin über die Kathedrale in Bourges sind wir mit einer Reihe Glasgemälde der altfranzösischen Schule bekannt geworden, die uns zeigen, dass namentlich das Leben und Leiden unseres Heilandes mit und ohne die sogenannten typologischen Umstellungen eine systematisch wiederkehrende Verwendung für die Glasbilder gab. Es war dieser Bilderkreis der alten Zeit so geläufig, dass fast keine Kirche desselben in den Fenstern entbehrte, wie die ausserdem noch vorhandenen Reste alter Glasgemälde beweisen.

Der Geschmack an diesen Bildern und den typologischen Symbolen starb ab und der später aufgekommene Kreuzweg ersetzte dieselben nur nach einer Seite,

dieser verliess aber die bisher von diesen Darstellungen eingenommenen Fenster und machte sich malerisch als Tafelbild oder plastisch an den Wänden geltend. In einer benachbarten Kirche Münchens (Neuhausen) wurde nun der Versuch gemacht, die Kreuzwegstationen wieder in die Fenster einzusetzen, und hiefür erwarb das genannte Institut von Zettler die v. Schwind'schen Cartons, welche in ihrer Einfachheit, so ganz den alten Compositionen entsprechend, der decorativen Behandlung der Fensterdessins sich einfügen.

Ein zweiter gelungener Wurf geschah in jüngster Zeit mit einem Fenster für eine Kirche in Cork in Irland aus eben dieser Anstalt. Man hat in diesem Bilde gründlich sich der alten Technik zugewendet. Die Farben sind durch Zusammensetzung der Glasstücke entstanden, und starke schwarze Contouren, durch die Verbleiung noch gehoben, bilden die ganze Zuthat zu dem Glasmosaikbilde, das aber eben in diesem Mosaikstyl hundertmal besser wirkt als mit sorgsamstem Fleiss nach moderner Manier ausgeführt.

In diesem Bilde kommt auch das Glas als solches, als Stoff zur Geltung. — Es ist, wie jedem Menschengesichte, so auch jedem Stoffe der Natur eine specielle Eigenthümlichkeit charakteristisch, die nicht übersehen werden darf, wenn daraus ein wahres Kunstwerk entstehen soll. Zu dieser Charakteristik gehört die Art der Theilbarkeit und der Cohäsistenz. Das Glas ist als spröder Körper eben so bekannt, wie die Gestalt der Glasstücke, welche sich beim Bruche ergeben. Die Sprödigkeit erfordert kleinere Flächen, die Brucheigenthümlichkeit gewisse Decorationsformen, die darauf Rücksicht nehmen, und beides hatten die alten Glasgemälde. Dadurch entstand jener kaleidoskopische Zauber, jener Farbenwechsel und bunte Schmelz, als hätte man Diamanten in silbernen Teppich gewebt; daraus jenes wundervolle Licht, das, wie durch Prismen in Regenbogen aufgelöst, das ganze Fenster als ein brillantes Feuermeer erscheinen liess; daraus jenes Bild scheinbar müheloser Composition, das sich von selbst ergab und das als Bild und Fenster in gleicher Weise befriedigt. Gegenüber den wiedererstandenen Studien über die Stylgesetze im Allgemeinen und Einzelnen und solchen Erfolgen, wie sie von genannter Anstalt ausgingen, kann über das Schicksal unserer Glasmalerei kein Zweifel mehr bestehen: sie wird sich auf die richtigen Wege bekehren und mehr ihren Stolz darein setzen, selbständig auf eigenem Gebiete, auf dem Grund und Boden eigener Stylgesetze sich auszuzeichnen, als mit Bravourstücken forcirter Technik auf einem ihr nicht eigenen Gebiete durch Concurrenz mit der Oelmalerei sich zweifelhafte und zweideutige Lorbern zu suchen.

Durch eingehendes und erfolgreiches Studium der Stylgesetze der alten Glasmalerei wird dann auch der Boden bereitet für eine den Alten noch unbekannte Weiterentwicklung. Hierin könnte jede Industrie sich von den Engländern belehren lassen. Die Erfolge dieses Landes in der Keramik z. B. sind so hervortretend, dass darüber auch dem oberflächlichsten Blicke kein Zweifel mehr bleiben kann. Aber in der letzten Ausstellung zu London 1871 konnte man an den Producten der englischen Potterie den ganzen Weg studiren, auf dem diese Erfolge erzielt waren. Alle Stylperioden waren durch grossentheils höchst gelungene Imitationen vertreten, und erst nachdem man in den früheren Fabricationsweisen heimisch geworden war, die denselben zu Grunde liegenden Gesetze der ästhetischen Formengebung — Dank den brillanten Sammlungen des South-Kensington-Museums — ins volle Bewusstsein aufgenommen und daraus die praktischen Consequenzen mit wissenschaftlichem Ernste gezogen hatte, waren Weiterentwicklungen möglich, wie sie in den Werkstätten von Minton, Jones, Doulton etc. zu Tage traten.

Für die Glasgemälde im Styl der Renaissance muss eigentlich noch die passende Form gefunden werden, obgleich aus unserem bereits mehrfach genannten Institute auch in diesem Styl sehr nennenswerthe Leistungen hervorgingen. Es wird aber hierin die Aufgabe keine unlösbare bleiben, wenn man sich immer gegenwärtig hält, dass Fenster in ihrer bunten Farbenzusammensetzung immer Flächendecorationen bleiben müssen, und wenn man den Eigenschaften des Glases Rechnung tragend, auf die übermässige Grösse der Figuren verzichtet und Licht und Schatten nie plastisch, sondern flach ornamental behandelt, wie es von jeher gewesen, so lange man die Stylgesetze der Glasmalerei berücksichtigte.

Völker und Zeiten haben die einzelnen Perioden der Kunstgeschichte mit verschiedenen Namen belegt, so dass wir mit Recht von verschiedenen Stylarten im Sinne des chinesischen, griechischen, gothischen etc. Styles sprechen: aber höher als die mit dieser Eintheilung verstandene Art, wie die Völker und Zeiten die Aufgaben der jeweiligen Kunst und Kunstindustrie lösten, steht das Stylgesetz, bei allen Producten auf den Stoff Rücksicht zu nehmen, und daher muss man auch von einem Styl des Stoffes sprechen, einem Holz-, Stein-, Metallstyl und dgl.; und die Glasmalerei kann nicht auf die Höhe ihrer Vollendung kommen, ohne die Kenntniss und Befolgung der Gesetze, welche unter Andern auch der Stoff des Glases bedingt.

Kunst-Literatur.

Eine Geschichte des Wiederauflebens der Gothik, von Karl Eastlake.[1])

In der v. Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst (Bd. 8, S. 1 u. ff.) beginnt ein „Barock, Rococo und Zopf" überschriebener Artikel von A. v. Zahn mit folgenden Sätzen:

„Die bildende Kunst des 18. Jahrhunderts, lange vernachlässigt oder mit den flüchtigsten, verwerfenden Urtheilen abgefertigt, wird gegenwärtig wieder von Künstlern und Kunstforschern mit grösserer Aufmerksamkeit betrachtet. Auf die Periode allgemeiner Verachtung ist bereits eine weit verbreitete Tendenz zur Rettung jener Kunstepoche gefolgt — ja, es lässt sich nicht verkennen, dass diese Bewegung in der nächsten Zeit noch wesentlich an Intensität gewinnen wird." Dieses Urtheil eines hervorragenden, der modernen Kunstrichtung huldigenden Aesthetikers wird Jeder als zutreffend anerkennen müssen, der mit einiger Aufmerksamkeit den derzeitigen Bestrebungen und Hervorbringungen auf dem Kunstgebiete in Deutschland und den Nachbarstaaten gefolgt ist. Wenn nun aber wahr bleibt, was bisheran stets für unbestreitbar galt, dass nämlich in den Kunstgebilden einer Zeit sich vorzugsweise deren Grundcharakter, ihr Wirken, Sinnen und Trachten widerspiegelt, welch ein betrübender Einblick in das Leben der Gegenwart und welch eine zurückschreckende Aussicht in die Zukunft gewährt uns dann jene Erscheinung! Ist doch die Kunstweise, über welche die Abhandlung v. Zahn's sich verbreitet, das Product und zugleich der Reflex einer Periode sittenlosen Absolutismus, dünkelhaften Ueberhebens, schaaler Aufklärerei, einer Periode, die so zu sagen mit innerer Nothwendigkeit in eine blutige, grundstürzende Revolution auslief, an welche sich Umwälzungen reihen, deren Ende nicht abzusehen ist.

Um einer nahe liegenden Schlussfolgerung aus dem Wege zu gehen, sucht man wohl die vorherrschende Kunstbewegung als einen Anschluss an die Renaissance darzustellen, wie dies u. A. eben wieder Woltmann in seiner Baugeschichte Berlins (S. 299) thut. Das Wort „Renaissance" hat etwas sehr Bestechendes; anders aber verhält es sich mit den Werken, welche unter dieser Firma vor unseren Augen erstehen. In der That verhält sich die heutige sogen. Renaissance zu der des 15. und 16. Jahrhunderts ungefähr wie Gyps, Cement und Gusseisen oder Zink zu Marmor und Bronze. Auch die wärmsten, aufrichtigsten Verehrer der echten Renaissance liefern mit Nothwendigkeit, besten Falles, nur Rococo, weil sie nicht mehr, wie die ersten Renaissancisten, den Boden der mittelalterlichen Construction und Technik unter den Füssen haben. Unsolide, geist- und charakterlose Stylmengerei, die nur für das ungebildete Auge einen gewissen Effect zuwege bringt, ist die unausbleibliche Folge. Das hat denn auch, wie das in der Ueberschrift bezeichnete Werk ergibt, der gesunde, praktische und historische Sinn der Engländer längst erkannt; sie sind einfach wieder zu den in Folge des vorwiegenden romanischen Einflusses verlassenen Principien und Traditionen der mittelalterlichen Baukunst zurückgekehrt, indem sie zugleich den Erfordernissen der Gegenwart gebührend entsprechen, was ganz füglich innerhalb jener Principien geschehen kann, sofern der Architekt den mittelalterlichen oder gothischen Styl nur wahrhaft bemeistert, ein Erforderniss, an welchem es freilich bei uns zu Lande durchgehends fehlt. Der Beginn, der Fortgang und die Ergebnisse dieser in gewissem Sinne rückläufigen Bewegung bilden den Gegenstand des vor uns liegenden Buches von Eastlake. Schon dessen äussere Erscheinung so wie die demselben beigegebenen Abbildungen neugothischer Bauwerke, 48 an der Zahl, sind geeignet, für dasselbe voreinzunehmen. Während bei unseren deutschen Verlags-Producten meist Papier und Druck unansehnlich sind und der Einband ganz fehlt, so dass nicht selten beim Aufschneiden die Bogen auseinander fallen, zeigt sich hier in jeder Beziehung solide Eleganz verbunden mit technischer Meisterschaft; auch das Kleinste ist wohlthuend für das Auge. Was den Inhalt betrifft, so haben englische Kritiker das Werk vollständiger gewünscht, obgleich es 427 Grossoctav-Seiten befasst und nicht weniger als 343 theils kirchliche, theils profane Bauten uns vorführt und charakterisirt. Schon dieser Vorwurf zeigt, wie mächtig und fruchtbar die gothische Bewegung bei unseren Stammverwandten jenseit des Canales ist. Besonders bemerkenswerth erscheint deren Einfluss auf die Civil-Architektur. Als der londoner Parlaments-Palast vollendet war, müheten sich unsere deutschen Kunst-Literaten ab, ihr Publicum glauben zu machen, die Engländer hätten an diesem so kostspieligen, wie angeblich misslungenen Versuche, die Gothik in das bürgerliche Leben zurückzuführen, vollauf genug. Es mag dahin gestellt bleiben, ob erstere nicht wissen oder wissentlich es ignoriren, dass seitdem gothische Gerichts-Gebäude, Hospitäler, Schlösser, Rath- und Wohnhäuser, Eisenbahn-Stationen und andere Profanbauten in Menge erstanden sind, und

1) *A History of the Gothic Revival, an attempt to show, how the taste for medieval architecture, which lingered in England during the two last centuries has since been encouraged and developed by Charles Eastlake, architect etc., London, Longmans, Grabe & Co., 1872.*

dass so eben in London ein Justizpalast von kolossalen Dimensionen aufgerichtet wird, dessen Styl den strengsten Anforderungen eines mittelalterlichen Meisters genügen würde. Solchen Vorkommnissen gegenüber die Augen zu verschliessen und sich mit pomphaften Redensarten über das principlose Durcheinander unserer Akademiker oder, wenn man denn so will, unserer „Renaissancisten" zu trösten, ist zwar leicht, hilft aber nichts; die fatalen Thatsachen lassen sich nun einmal nicht wegraisoniren. Vergleiche man beispielsweise einmal jenen Thatsachen gegenüber, was Woltmann in seiner oben angeführten Schrift (S. 233) zum Zwecke der Beruhigung der berliner Kunstgenossenschaft sagt:

„Da die classische Bildung unserem ganzen modernen Leben wesentlich ist, so liegt die Frage nahe, ob wohl unsere Zeit überhaupt gothischen Schaffens fähig sein könne. Gerade derjenige, welcher sich mit Vorliebe der mittelalterlichen Kunst und ihrer Erforschung zuwendet, wird gewiss sein, der modernen Gothik mit den lebhaftesten Bedenken gegenüber zu treten. Diejenigen, welche vor Anderen für die Wiederaufnahme der Gothik plaidiren, wissen sehr wohl, wie die Sachen stehen. Sie machen vom ultramontanen Standpuncte aus dem classischen Elemente in unserer Bildung überhaupt den Krieg; sie wollen das Mittelalter auf allen Gebieten wieder wachrufen, und in der Kunst dulden und kennen sie neben der Gothik nichts."

Jeder auf dem Kunstgebiete wirklich Bewanderte muss, im Hinblicke auf solche Auslassungen, welchen gar viele ähnliche unserer tonangebenden Kunstliteraten zur Seite gestellt werden könnten, über die Unwissenheit staunen, welche mit der „classischen Bildung" berliner Styles Hand in Hand geht. Sie erklärt sich nur dadurch einiger Maassen, dass die Träger dieser Bildung von nichts unterrichtet werden wollen, was nicht in ihren Kram passt. In den Vorreden zu der zweiten und dritten Ausgabe seiner Schrift „Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniss zur Gegenwart" hat Schreiber dieses gegenüber dem ewigen Refrain, die Fürsprecher der mittelalterlichen Kunst erklärten dem „classischen Element in unserer Bildung überhaupt den Krieg, sie kennten und duldeten in der Kunst nichts neben der Gothik" sich in folgender Art ausgesprochen:

....„Und so möge denn die runde Erklärung hier Platz greifen, dass ich nicht bloss die Raphael und Michelangelo, die Tizian und Dürer, sondern auch die Rubens und Rembrandt, die Teniers und Dow, die Potter'schen Vieh- und die Seghers'schen Blumenstücke, ja selbst die Watteau und die sonst neben ihm hervorragenden Meister der Zopfzeit, einen jeden in seiner Art genommen, hoch in Ehren halte, dass ich es aber für eine kaum erträgliche Anmaassung erachte, wenn die geistesmatten Schaukünstler, die Gusseisen-Cellinis und sonstigen Surrogatenjäger der Gegenwart ihre styl- und charakterlose Ausstellungs-Dutzendwaare durch die Flaggen jener Genies zu decken sich unterfangen. Von „Teufelswerk" kann da wahrlich nicht die Rede sein,[1] nicht einmal von einem falschen Geschmack, da eben gar keiner zu verspüren ist. Wo ich auch den Grundanschauungen jener grossen Meister nicht beipflichten zu können glaube, bringe ich doch ihrem Genie so wie der soliden Pracht oder der vollendeten Technik ihrer Werke den Zoll aufrichtigster Bewunderung dar.“....

Es mag hingehen, dass unsere Modernisten von meinem Reden und Schreiben keine nähere Kenntniss nehmen, sich vielmehr darauf beschränken, wie auch Herr Woltmann, wenngleich ohne Namensnennung, thut, vornehm auf den „Ultramontanen" herabzublicken und ihm allerhand Unsinn unterzuschieben; dass sie aber auch nicht wissen, was in grossen Nachbarstaaten unter Aller Augen sich auf dem Kunstgebiete begibt, dürfte doch das Maass des Zulässigen in etwa übersteigen; jedenfalls muss es auf eigene Gedanken hinsichtlich der Art von classischer Bildung und moderner Weltanschauung bringen, auf welche jene Intelligenzträger pochen. Im „jungen deutschen Reiche" genügte es freilich, die gothischen Bestrebungen für ultramontan und folgeweise für „staatsgefährlich" zu erklären, um sie in den Augen aller Liberalen und Fortschrittler zu discreditiren; in welches Homerische Gelächter müssen aber die Franzosen und Engländer ausbrechen, wenn sie vernehmen, dass ihre Viollet-le-Duc, Lassus und Didron, ihre Scott, Street, Barry, Burges, Waterhouse, Butterfield, Slater, Clutton u. s. w., allesammt Gothiker von hervorragender Bedeutung, solcher staatsgefährlichen Tendenz beziehtigt werden. Zum Troste des Herrn Woltmann und seiner Gesinnungsgenossen sei hier bemerkt, dass unter den so zahlreichen Gothikern Englands ausser den beiden Pugin nur etwa drei Katholiken; Hadfield, Nicholl und Goldie, in erster Reihe figuriren, dass die katholischen Irländer nur nach langem, hartnäckigem Widerstreben wieder in die Bahn der „sächsischen" Gothik eingelenkt haben und dass der ultramontane Cardinal Wiseman stets für den in der St. Peterskirche gipfelnden neuitalienischen Styl aufgetreten ist. Auch Herr Eastlake, Mitglied des Königlichen Institutes der englischen Architekten, würde sich höchlich wundern, wenn Herr Woltmann ihn des Ultramontanismus verdächtig erklären wollte. Endlich

1) Ein berliner Kunstblatt hatte von mir gesagt, ich erklärte die Kunstschöpfungen der grossen Renaissancisten für Teufelswerk.

besteht sogar der grosse Verein, welcher sich vorzugsweise um die Pflege der mittelalterlichen Kunst bemüht, die Ecclesiological Society, abgesehen von den auswärtigen Ehrenmitgliedern, statutenmässig nur aus Anglicanern, deren Bekenntniss auch der Hauptvorkämpfer der Gothik, das Parlaments-Mitglied Beresford Hope, theilt. Demnach könnten wohl die deutschen Architekten der Ultramontanenangst sich kühn entschlagen — sofern sie überhaupt mit derselben behaftet sind. Zu ihrer Ehre wollen wir indess annehmen, dass, wenigstens von einem grossen Theile derselben, der Ultramontanismus nur vorgeschoben wird, um den Hauptgrund ihres Widerstrebens gegen die Gothik zu verbergen. Derselbe ist zweifelsohne einfach in dem Umstande zu suchen, dass es überaus schwer ist, den gothischen Styl wahrhaft zu bemeistern, zumal für solche, welche auf der vorschriftsmässigen bauakademischen Laufbahn mittels der hier unumgänglich nothwendigen Vielwisserei sich ihr Auskommen sichern zu sollen glauben. Die Gothik erfordert eben das ganze Mühen eines ganzen Mannes. Man braucht nur die gelegentlichen gothischen Versuche akademisch geschulter Architekten, z. B. in Berlin, flüchtig anzusehen, um sich sofort von der kläglichen Stümperhaftigkeit derselben zu überzeugen. Nicht einmal einen Erker wissen sie kunstgemäss aus einer Façade herauswachsen zu machen — maskirte eiserne Stangen müssen als Nothbehelf herhalten —, geschweige denn einen in sich geschlossenen, malerisch gestalteten Organismus zu schaffen. Alles bekundet die Schablone. Sofern der Bauherr oder der Speculant etwas höher hinaus will, werden den „classisch Gebildeten" zu Liebe, einige dutzendweise gebackene oder gegossene mythologische Gemeinplätze an die Wände befestigt, oder griechelnde Ornamentstücke, Cementsäulen mit Zinkcapitälern u. dgl. irgendwo angebracht, wo sie keinen Sinn haben und keinem Zwecke dienen. Vereinzelte Ausnahmen thun dem vorstehend im Allgemeinen Gesagten keinen irgend wesentlichen Abbruch. Eine Vergleichung der in der Woltmann'schen Schrift enthaltenen Abbildungen mit den von Eastlake gegebenen, welche sehr geeignet sind, dem vorstehend Gesagten als Illustration zu dienen, macht eine weitere Ausführung desselben überflüssig; es bedarf eben nur eines gesunden Auges, um zu erkennen, dass der oberflächliche, in allen Richtungen umhertappende Eklekticismus, wie er in der berliner Schule herrscht, von den Neugothikern Englands in jeder Beziehung aus dem Felde geschlagen ist; alle Schönrederei unserer Kunstliteraten zu Gunsten jener Schule zerstiebt an den Werken der letzteren.

Was die schriftstellerische Bedeutung des vor uns liegenden Werkes anbelangt, so werden alle diejenigen dieselbe hoch anschlagen müssen, welchen es darum zu thun ist, sich einen tieferen Einblick in das Kunstleben unserer Zeit zu verschaffen. Aber auch für den Historiker schlechthin ist es eine interessante Erscheinung. Der immer brennender werdende Kampf zwischen der christlichen und der heidnischen Renaissance mag enden wie er will, immer bleibt er eines der hervorstechendsten Begebnisse des 19. Jahrhunderts. Herr Eastlake hat sich um die Sache der historischen Wahrheit in hohem Maasse verdient gemacht, indem er mit so viel Fleiss und Umsicht das Material zur Kennzeichnung einer der interessantesten Episoden jenes Kampfes sammelte und ordnete.

Auch in England hatte während des vorigen Jahrhunderts das von unseren Akademikern als „Renaissance" gepriesene und geübte wälsche Zopfthum sich angesiedelt; allein unter der Asche glimmte der mittelalterliche Kunstgeist dort stets weiter. Den Uebergang von der literarisch-archäologischen Cultivirung dieses Geistes zu lebendig praktischem Wirken bildet die Laufbahn des genialen, unermüdlich thätigen Architekten Augustus Pugin. Durch seine Schrift „Contrasts", insbesondere durch die darin enthaltene Parallelisirung von modernen Bauwerken mit gleichnamigen mittelalterlichen, stellte er die Verkommenheit der Modernisten in ein so grelles Licht, dass man gewaltsam die Augen vor der Evidenz verschliessen musste, um sich nicht zu letzterer hingezogen zu fühlen. In der That erwuchs denn auch alsbald jene Schar von Meistern in der echten Gothik, deren Wirken das Buch Eastlake's in ansprechendster Weise uns vorführt. Wie bedeutend aber auch immer die von denselben erzielten Erfolge sind, jedenfalls wird es noch eines längeren Ankämpfens gegen die in der sogenannten gebildeten Welt herrschende Strömung bedürfen, bis die „so edle und ausdrucksvolle Kunstsprache des christlichen Mittelalters" — um mit den Worten unseres Verfassers zu schliessen — „über die Pedanterei, die Geistesträgheit, die falsche Sentimentalität und die mancherlei Vorurtheile, welche sich ihr entgegenstemmen, einen vollständigen Sieg davon getragen hat und wieder wie ehedem die Universalsprache der civilisirten Nationen geworden ist".

Dr. A. Reichensperger.

Correctur.

In Nr. 1 des Organs 1873 haben sich einige Druckfehler eingeschlichen, welche die verehrten Leser zu corrigiren gebeten werden. Auf Seite 10 (linke Hälfte) muss überall anstatt des Zollzeichens " das Fusszeichen ' angebracht werden, und die Zahl „103½" drei Mal in „104" corrigirt werden.

Die zweite artistische Beilage d. J. erscheint erst mit der Nummer vom 1. März als Doppelblatt.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 4. Köln, 15. Februar 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber alte und neue christliche Kunst in Italien.

Es ist eine unbestreitbare Thatsache, dass die Blüthe der Kunst in Italien alt geworden; selbst die hohe Protection, welche Pius IX. den Künstlern stets hat zu Theil werden lassen, und die reichsten und grossartigsten Gelegenheiten, die er dem wahren Genie bot, sich zu entfalten und zu bethätigen, haben nicht nur kaum Nennenswerthes zuwege gebracht, sondern haben eben in dem, was geschaffen wurde, einen neuen und betrübenden Beweis für den tiefen Verfall der Kunst in Italien, speciel in Rom, geliefert. Man brauchte nur die Werke der Neueren auf der Kunstausstellung vor drei Jahren zu betrachten; man besuche nur die zahlreichen Kirchen, welche unter Pius IX. und auf seine Anregung hin restaurirt worden sind, um sich auf das lebhafteste von dieser unserer Behauptung zu überzeugen. Was die Fülle der gebotenen Gelegenheiten und die Freigebigkeit des Papstes betrifft, so hätten unsere Tage das goldene Zeitalter der Medici wiederkehren sehen können; allein Pius IX. hat weder einen Bramante, noch einen Pinturicchio, Raffael, Michel Angelo und andere Koryphäen der Kunst gefunden, die eines solchen Mäcenas würdig gewesen wären.

Angesichts dieser Erscheinung ist es von besonderem Interesse, durch zwei Publicationen der jüngsten Tage die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde sich wieder der besseren Vergangenheit zuwenden zu sehen. Beide Arbeiten stellen sich um so natürlicher zu einander in Beziehung, als die eine die altchristliche Kunst ins Auge fasst, die andere unsere Blicke auf die Jugendschöpfungen Raffael's lenkt.

Der durch eine Reihe anderer archäologischer Schriften bekannte P. Garrucci hat die Idee, welche P. Marchi nur zum Theil in Ausführung bringen konnte, wieder aufgenommen. Unter dem Titel: *Monumenti delle arti cristiane primitive* wollte Marchi in drei Bänden die Architektur, die Malerei und die Sculptur behandeln, und dann in einem vierten Bande alle die mannigfaltigen Gebilde des Kunsthandwerks besprechen, welche in den Katakomben gefunden werden. Leider starb Marchi zu früh, und nur der erste Band seines Werkes, die *Architectura*, erschien 1844 in Druck. Garrucci nun hat den Plan seines Lehrers und Ordensgenossen wieder aufgenommen, indem er die Malerei und Bildhauerei der altchristlichen Kirche zu behandeln beschlossen hat. Auf nicht weniger als 500 Tafeln grössten Formats sollen die sämmtlichen noch erhaltenen Kunstdenkmäler publicirt werden, von den ältesten Zeiten bis ins achte Jahrhundert. So kühn und umfassend diese Idee ist, der Titel des Werkes verheisst noch mehr, indem er eine Geschichte der christlichen Künste überhaupt in Aussicht stellt (*Storia delle arte cristiane nei primi otto secoli della chiesa*). „In Aussicht stellt", denn erst die ersten drei Fascikel des Werkes sind erschienen. So lässt sich denn auch über den Text noch kein Urtheil wagen, sondern nur die Hoffnung aussprechen, dass der Verfasser sich sorgfältig vor einer überstürzenden Thätigkeit, die der Gründlichkeit Eintrag thun würde, hüten möge. Wohl aber ist schon ein

Urtheil gestattet über die Kupferstiche, deren bis jetzt 15 erschienen sind, — 5 in jedem Fascikel zu 4 Seiten Text. Dieses Verhältniss des Textumfanges zu den Bildern scheint von vornherein darauf hinzuweisen, dass die Zeichnungen die Hauptsache sein und werden sollen, indem der Verfasser die alten Kunstschöpfungen vor Allem der unmittelbaren Anschauung vorführen will. Beansprucht aber in Folge dessen das ganze Werk seine Bedeutung in ganz besonderer Weise auf Grund der publicirten Tafeln, dann müssen wir offen gestehen, dass wenigstens die vorliegenden 15 Blätter uns für das ganze Unternehmen nicht ohne Besorgniss lassen. Es war schon kein sehr glücklicher Griff, mit denjenigen Wandmalereien zu beginnen, welche De Rossi bereits sämmtlich in seiner *Roma sotteranea* publicirt hat. Nun aber erscheinen dieselben bei Garrucci nicht in Farbe, sondern nur in der Zeichnung wiedergegeben, und selbst hier nur in wenigen Strichen. In unseren Tagen aber, wo die Chromolitographie uns zu Gebote steht, da sollte ein solch grossartiges Werk über Malerei doch gar nicht mehr erscheinen können, ohne farbige Abbildungen zu bringen. Freilich wäre dadurch der Preis des Werkes bedeutend höher zu stellen gewesen; allein statt der 500 Tafeln würde jeder Kunstfreund und Künstler sich lieber mit der Hälfte oder wohl gar mit noch weniger begnügt haben, wenn ihm statt der Masse der nur in den Umrissen gebotenen Zeichnungen das geboten wäre, was bei einem Gemälde so wesentlich ist, die Farbe. So können und mögen wir denn die Hoffnung nicht aufgeben, dass die folgenden Lieferungen wenigstens je eine polychrome Tafel enthalten werden. Wir zweifeln aber gar nicht, dass dieses sich ermöglichen lassen wird, wofern eine hinreichende Anzahl von Subscribenten garantirt ist. Dass jede öffentliche Bibliothek und jeder Fachmann das Werk besitzen müsse, wenn es das ist, was es zu werden verheisst und sein muss, ist zu klar, als dass ausdrücklich darauf hingewiesen werden müsste; damit liegt aber auch dem Autor wie dem Verleger die strengste Pflicht ob, das Werk mit Benutzung aller Kunstmittel der Gegenwart, und in genauester Wiedergabe und mit einer bis ans Kleinliche gränzenden Treue der Copirung auszustatten. Diese minutiöse Gewissenhaftigkeit wird sich P. Garrucci um so mehr zum unverbrüchlichen Gesetz machen müssen, als das Werk von Perret in Folge des Mangels solcher Gewissenhaftigkeit nahezu werthlos ist, trotz der ungemein kostbaren Ausstattung, in welcher es erschienen ist. Wenn der Verfasser wiederholt darauf hinweist, dass er in seinen Tafeln hier und da die Fehler in den Zeichnungen De'Rossi's verbessert habe, so kann man ihm im Interesse der Kunst und der Wissenschaft dafür nur dankbar sein; möge er sich aber nur hüten, dass er nicht aus einem gläsernen Hause heraus Steine wirft.

Die Liebe zu der Sache und der innige Wunsch, ein so grossartiges Unternehmen möge auch wirklich grossartig zur Durchführung kommen, haben einzig uns veranlasst, diese Bemerkungen und Bedenken auszusprechen, und es erübrigt uns nur, hinzuzufügen, dass wir mit grösster Spannung den folgenden Lieferungen entgegensehen, getragen von der Hoffnung, dass unsere berechtigten Erwartungen ihre gerechte Befriedigung finden werden.

Die zweite Publication, über die wir reden möchten, besteht in einer Reihe von Aufsätzen, welche Farabulini, Professor am vaticanischen Seminar, jüngst in der Voce della Verità veröffentlicht hat und die den Titel führen: *Nuovi studi sopra Raffaello da Urbino.*

Der Verfasser beginnt mit einer kurzen Beschreibung einer Gemäldegalerie zu Rom, die in keinem Reisehandbuch erwähnt, von den hier lebenden Künstlern und Kunstfreunden unbeachtet, dennoch mehr als Eine Perle von höchstem Werthe bewahrt. Es ist eine Privatsammlung im Palazzo Capranica, auf welche hiermit für alle Romreisende, die es interessirt, aufmerksam gemacht sein soll. Diese Galerie nun besitzt unter Anderem einige Gemälde Raffael's, und eben sie haben dem Verfasser die Veranlassung zu seiner Arbeit geboten. Gerade die Jugendperiode der künstlerischen Thätigkeit des Urbinaten lag bisher in einem Dunkel, das alle Kunsthistoriker in gleicher Weise bejammerten; Farabulini hat nun, ausgehend von den Gemälden jener Galerie, ein wesentliches Material geboten, diese Zeit der künstlerischen Wirksamkeit Raffael's aufzuhellen, da er eben in diesen Gemälden die frühesten Kunstschöpfungen des Meisters nachweist. So zurückhaltend man mit Recht sonst mit seinem Glauben sein muss, wenn ein Antiquar seine Schätze diesem oder jenem Meister zuschreibt, hier sind die Gründe des Verfassers so schwerwiegend, dass man ihm zustimmen muss, dass die Galeria Capranica in der That die ersten Blüthen besitzt, welche das Genie Raffael's in der Schule seines Vaters Giovanni Santi getrieben hat, Blüthen, welche eine frühere und erstere, durchaus eigenthümliche Manier des grossen Künstlers uns vor Augen führen, wesentlich verschieden von seiner späteren und spätesten Richtung.

Nicht minder interessant sind die Besprechungen einer Reihe von Portraits, die der Pinsel Sanzio's geschaffen, besonders der Bildnisse Guidobaldo's von Montefeltro, Herzogs von Urbino, und des Grafen Bal-

dassaro Castiglione, über die der Verfasser in dem zweiten Theile seiner Abhandlung redet.

Das Verderben der gegenwärtigen Kunstrichtung in Rom und Italien entspringt zu nicht geringem Theile aus dem Umstande, dass Alles den Raffael nachahmt, nicht wie er in seiner besseren früheren Periode, sondern wie er in seiner späteren, sich vom christlichen Geiste mehr und mehr emancipirenden Zeit war. Es ist daher ein nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst Farabulini's, dass er die Künstler und Kunstfreunde unter seinen Landsleuten wieder auf die früheren Schöpfungen des Meisters hinweist und für diese das Interesse zu wecken sucht. Man darf es als die ersten Anzeichen einer besseren Richtung begrüssen, dass diese „Studien" eine wider Erwarten günstige Aufnahme gefunden haben, so zwar, dass der Verfasser daran denken kann, dieselben in einer eigenen Schrift, vermehrt durch mancherlei Zusätze und Ergänzungen, herauszugeben. Die *Reale Accademia Raffaello*, die den Autor durch Zusendung des Diploms geehrt hat, möge es vor Allem als ihre Aufgabe erkennen, jener edleren Richtung unter den italienischen Künstlern die Bahn zu brechen. Denn so hoch der Meister auch immerhin in seinen späteren Schöpfungen dasteht, die christliche Kunst hat er mit den Jahren mehr und mehr verlassen. Eine Madonna, zu der eine schöne Römerin gesessen, mag objectiv künstlerisch den höchsten Werth haben; allein zu dem religiösen Gefühle des Beschauers redet sie nicht, und in dieser Hinsicht ist uns ein Fra Angelico unendlich lieber, als der schönste Raffael. Die Heiligen des Einen sind wirklich Heilige, die des Anderen sind nur hübsche Frauen, idealisirt zwar, aber immer himmlisch verklärt, ein Prunkstück und ein Schatz für eine Galerie, aber ohne fromme Besucher auf dem Altar einer Kirche.

Rom, im December 1872.

Dr. de Waal.

Ungedruckter Brief des † Malers Cornelius an † Professor Christian Heller.[1])

Es ist nun ein volles Lustrum, mein theuerster Freund und Bruder, dass wir wieder getrennt sind, und es ist unverzeihlich von mir, dass ich nicht die Initiative ergriffen habe, eine geistige Verbindung zwischen uns zu eröffnen, die für uns Beide eben so erfrischend als förderlich sein würde. Aber Du kannst versichert sein, dass ich immer mit der treuesten, innigsten Liebe und Dankbarkeit nicht allein an Dich gedacht, sondern auch bei allen Anlässen von Dir gesprochen habe. Zwischen uns war ja von je her das tiefinnigste Verständniss; Du weist es wohl kaum selbst, wie nützlich mir von je her Dein Umgang war. Die liebevolle, naive Art, wie Du meine tollen Phantastereien in die Schranken der Mässigung und der Wahrheit zu lenken wusstest, steht unauslöschlich in meiner Seele geschrieben. Mosler's schulmeisterliche Art hat mich oft verletzt; da ich ihn aber als durchaus wahrhaft erkannte, so habe ich meine Empfindlichkeit in mir nicht aufkommen lassen, und so hat der Hemschuh, den er mir unaufhörlich anlegte, dafür bewahrt, dass es nicht immer mit mir *rotto di collo* durchging. Wie gern versenke ich mich in der Erinnerung an jene Zeit unseres ersten Zusammenlebens, wie rein und heilig war das Ziel wonach wir rangen! Unerkannt, ohne Aufmunterung, ohne Hülfe als die des liebenden Vaters im Himmel. Und lag darin nicht seine höchste Gnade? Denn so concentrirte sich in tiefinnerster Seele jene glühende Liebe für das Wesenhafte und für Wahrheit, die zwar oft verhüllt und in nebelhafter Ferne, aber gross und herrlich wie die aus dem Meer aufsteigende Sonne vor dem Geiste stand. — Dieses erhabene Bild ist mir im Laufe meines Lebens immer näher getreten und naht sich mir immer mehr von Tag zu Tag, voll Scham und Schmerz über meine Unwürdigkeit und doch voll Jubel und voll Hoffnung und Zuversicht. Denn der so Herz und Nieren prüft, weiss das meine Seele voll Demuth und Liebe ist. — In des reichen Vaters Haus sind ja viele Wohnungen und in diesen braucht er sehr verschiedene Bewohner, auch arme Dichter und Künstler — Seelen die hier Fremdlinge sind — werden dort eine Heimath finden.

Alles oben Gesagte theile ich nur Dir, mein theuerster Freund, mit, weil es nur von Dir ganz verstanden wer-

1) Heller war mit Cornelius von früher Jugend an eng befreundet und ihre Freundschaft trennte nur der Tod. In den letzten dreissig Jahren, schreibt uns ein gemeinschaftlicher Freund beider nunmehr verewigten Männer, bin ich ein steter Zeuge dieses wahrhaft innigen und schönen Bündnisses gewesen und es war mir vergönnt, an dem Sterbebette dieser beiden seltenen Männer zu stehen. Cornelius gross und erhaben in seinen Werken, Heller ein seltener Kenner der alten Schulen und wenn auch nicht bedeutend als erfindender Künstler, doch als Copist der alten Meisterwerke einzig in seiner Art. Beide Männer von einer reinen und frommen Gesinnung, wie sie wohl selten bei Künstlern gefunden wird. Christian Heller, geb. 1785 zu Biberach in Schwaben, gest. 1872 in Berlin, war Protestant, er ging mit Cornelius nach Rom und trat dort zur katholischen Kirche über, der er mit Leib und Seele, eben so wie Cornelius, bis zu seinem Tode treu anhing.

den kann, sonst aber zieht es sich wie die Fühlhörner der Schnecke in das tiefste Dunkel der schüchternen Seele, wie ein heiliges Liebesgeheimniss zurück, und während mich Viele für einen Eisenfresser halten, bin ich eigentlich schamhaft und schüchtern wie ein 17jähriges Mädchen. Dieses alles wird Dir einen Aufschluss über manches geben, was ich in der letzten Zeit in der Kunst hervorgebracht habe; sei aber versichert, dass Alles nur ein matter Abglanz von dem ist, was klar und fest vor meinem Geiste steht.

Meine Frau lässt Dich unzählige Mal grüssen und fragen, ob es denn nicht möglich wäre, dass Du künftigen Winter hieher kämst? Du könntest dann bei uns wohnen. Dann sollte Alles angewandt werden, Dich zu verhätscheln und zu verziehen.

Ich bitte den Hermann Grimm von mir bestens zu grüssen und ihm zu sagen, dass ich seinen Brief und die Zusendung erhalten habe, worüber ich mich gefreut hätte, und dass ich nächstens an ihn schreiben würde.

Einkommendes Blatt bitte ich meiner Schwester zukommen zu lassen und es sobald als möglich an Brüggemann zu besorgen. Obschon ich noch Unendliches auf dem Herzen habe, muss ich doch abbrechen, weil die Einlage so bald als möglich nach Berlin gelangen soll.

Und nun mein theuerster, ältester Freund, überwinde Deine Tintenscheu und schreibe mir ein paar Worte; wir werden in einigen Tagen nach Arricia ziehen, adressire deinen Brief dahin, Palazzo Musignano. Melde mir doch etwas über das Auftreten und die Predigten der Jesuiten und welchen Eindruck sie gemacht haben. Es geschehen ja Wunder und Zeichen in unseren Tagen, die Jesuiten in Berlin!

Sage dem Flotho, dass ich mich sehr gefreut habe, dass er diese Stelle erhalten habe, er solle sich nur nicht knechten und verblüffen lassen.

Gott sei mit Dir, du treuer Knecht! Erhalte mir Deine mir so unschätzbare Liebe, so wie ich unwandelbar verbleibe dein Freund und Bruder

Dr. P. Cornelius.

Rom, den 14. Juni 1858.

NB. Scirocco und furchtbare Hitze sind die Ursache, warum dieser Brief so miserabel ausgefallen ist.

Die hervorragendsten Scenen aus dem Leben der allerseligsten Jungfrau,

welche durch die Kunst (Sculptur und Malerei) ganz besonders verherrlicht worden.

II.

Die Geburt, Darbringung und Vermählung der h. Jungfrau.

(Schluss.)

C. Die Vermählung der h. Jungfrau.

(Desponsatio B. Mariae Virginis cum sancto Joseph.)

Die römische Kirche hat den 23. Januar festgesetzt, um die Vermählung Mariä mit dem h. Joseph, unter dem Titel *„Festum desponsationis B. Mariae Virginis cum sancto Joseph“*, zu ehren. Aber dieses Fest, von untergeordnetem Ritus, gehört nicht zum Cyklus der Feierlichkeiten, welche die allgemeine Kirche zu Ehren der h. Jungfrau begeht. Es gehört nur gewissen Oertlichkeiten an. Da der katholische Glaube diese Thatsache, welche doch bestritten worden, nicht in Abrede stellt, so ist der christliche Künstler berechtigt, sie darzustellen. Es ist gewiss, dass das Evangelium an mehreren Stellen von Maria als von der Gemahlin Joseph's spricht. Der lateinische Ausspruch *„Desponsatio“* scheint zwar ein blosses Verlöbniss anzudeuten, aber die Ausdrücke *„uxor, conjux“*, welche für Maria, und *„vir“*, welche für Joseph gebraucht werden, beweisen, dass es eine wirkliche Ehe gewesen sei. Suarez geht sogar so weit, dass er denjenigen, der diese wirkliche Ehe Mariens mit Joseph läugnen würde, als einen Ketzer betrachtet. Dies kann aber der Mutter des Heilandes natürlich den Ruhm der Jungfräulichkeit nicht rauben, der zum katholischen Dogma gehört. Zwei Gatten, welche wie Geschwisterte mitsammen leben, sind gleichwohl durch die Bande der Ehe vereinigt.

Zu welcher Zeit, an welchem Orte, mit welchem Ceremoniel wurde diese eheliche Vereinigung geschlossen? Darüber geben uns weder der h. Text noch eine authentische Tradition irgend einen Aufschluss. Das Ceremoniel ist das Einzige, was die Kunst darstellen kann, und dies muss also der Künstler studiren. Man muss demnach vor Allem wissen, dass die Ehe bei den Israeliten kein religiöser Act war — was Viele nicht wissen, die in der heiligen Gesetzgebung der Hebräer nicht bewandert sind. Man kann also mit aller Bestimmtheit behaupten, dass die Vermählung Joseph's mit Maria nicht im Tempel Statt gefunden habe. Gleichwohl hat die darstellende Kunst die Scene, so oft sie

sich mit derselben beschäftigt, in den Tempel von Jerusalem verlegt. Hier bietet sich auch noch eine andere Schwierigkeit dar, nämlich: die Frauen durften nicht den Tempel, ja, nicht einmal den Vorhof betreten; der Zutritt zu beiden war ihnen untersagt. Wenn die Ehe mit einer Art religiösen Ceremoniels gefeiert worden, so kann dass nur in einem der an den Tempel anstossenden Gemächer geschehen sein, wohin Maria, wie wir gesehen, gethan wurde, um daselbst eine fromme Erziehung zu erhalten. Es ist weit wahrscheinlicher, dass diese Verehelichung im Hause Mariens zu Nazareth gefeiert wurde, und der Tempel, der Hohepriester und die Leviten derselben ganz fremd waren.

Im Morgenlande hatte der vorherrschende Geist der Ascese die Ehe vom IV. Jahrhundert an unbeliebt gemacht, und von vielen ascetischen Schriftstellern des Abendlandes wurde sie fast nur als ein nothwendiges Uebel betrachtet. Diese Vorstellung, dass die Ehe die mit der Gott angenehmen Heiligkeit und Reinigkeit unverträglich sei, gab Anlass zu den seltsamsten Legenden von der Vermählung der h. Jungfrau. Man sieht deutlich, dass man, wenn es möglich gewesen wäre, gern ganz in Abrede gestellt hätte, dass Maria überhaupt jemals vermählt gewesen sei; aber da das Zeugniss des Evangeliums zu direct und bündig war, als dass dies anging, ward es nothwendig, dieser so anstössigen Ehe in der Erzählung die versteckteston Motive unterzustellen und sie in der Kunst mit den poetischsten und wunderbarsten Nebenumständen und Beiwerken zu umgeben.

Aber ehe wir die Behandlung des Sujets in der Kunst näher betrachten, müssen wir bezüglich des Charakters des h. Joseph, der auf wunderbare Weise zum Gemahl und Beschützer der geheiligten Mutter Christi und zum Pflegevater des Heilandes auserwählt und auf allen Gemälden, welche sich auf die Kindheit Jesu beziehen, so oft dargestellt worden ist, Einiges erwähnen.

Aus der heiligen Schrift erfahren wir bezüglich seiner nichts, als dass er vom Stamme Juda's und vom Geschlechte David's, ein „gerechter" Mann und seines Gewerbes ein Zimmermann war und in dem Städtchen Nazareth wohnte. Aus seinem Benehmen gegen Maria geht hervor, dass er ein milder, zärtlicher, herzensreiner und biederer Mann war. Von seinem Alter und seinem persönlichen Aussehen kommt im Evangelium nichts vor. Das sind aber Puncte, über welche die Kirche nicht entschieden hat und bezüglich welcher die Künstler und Dichter, die so ihrer eigenen Phantasie überlassen waren und von ihren verschiedenen Ansichten geleitet wurden, bedeutend von einander abgewichen sind.

Die älteren Maler fanden für gut, den h. Joseph als einen sehr alten, fast decrepiten und auf eine Krücke gestützten Mann darzustellen. Nach einigen Mönchs-Autoritäten war er ein Witwer und vier und achtzig Jahre alt, als er sich mit Maria vermählte. Dagegen wurde eingewendet, dass eine solche Heirath der Sitte der Juden ganz entgegen gewesen wäre, und dass es, um Maria zu beschützen und für ihren himmlischen Sprössling zu sorgen, nothwendig war, dass ihr Gemahl ein Mann von reifem Alter, aber noch stark und kräftig und zur Ausübung seines Handwerkes geeignet war, und so haben ihn auch die späteren Maler, und zwar richtiger und mit besserem Geschmacke, dargestellt. Auf den besten italienischen und spanischen Gemälden der heiligen Familie ist er ein Mann von ungefähr vierzig oder fünfzig Jahren mit einem milden und Wohlwollen ausdrückenden Angesichte, braunen Haaren und einem kurzen, gekräuselten Barte; aber die Krücke oder der Stock ist selten weggelassen; sie wurden ein conventionelles Attribut.

Auf den altdeutschen Gemälden ist der h. Joseph nicht bloss ein alter Mann, sondern er erscheint sogar überdies noch im Zustande des Wahnwitzes, oder wie ein abgemagerter Bettler mit runzeligem Gesichte, kahlem Kopfe, einem weissen Barte, einer schwachen Körperbildung und einem schläfrigen und dummen Aussehen. Dagegen irrten aber die italienischen Maler wieder eben so sehr in anderer Hinsicht; denn es gibt Gemälde, auf denen der h. Joseph nicht nur ein junger Mann von etwa dreissig Jahren ist, sondern auch eine starke Aehnlichkeit mit den angenommenen Christusköpfen hat.

Erst im sechszehnten Jahrhundert ist der h. Joseph zum Range eines selbständigen Heiligen emporgestiegen, und im siebenzehnten wurde er, besonders in Spanien, sehr volksthümlich, wo die h. Theresia ihn zu ihrem Schutzheiligen erkoren und ihren mächtigen Orden der „Reformirten Karmeliterinnen" unter seinen Schutz gestellt hatte. Daher die grosse Anzahl der Gemälde aus jener Zeit, welche den h. Joseph als den Pflegevater Christi darstellen, welcher das göttliche Kind auf seinem Arme trägt und liebkost, während er in der anderen Hand eine Lilie trägt, um die Heiligkeit und Reinheit seiner verwandtschaftlichen Beziehungen zur h. Jungfrau auszudrücken.

Die Legende von der „Vermählung" des h. Joseph mit Maria ist im Protevangelium und der Geschichte Joseph's des Zimmermanns also erzählt:

Als Maria vierzehn Jahre alt war, fragte der Priester Zacharias den Herrn, was er hinsichtlich ihrer Verheirathung thun sollte; und es erschien ihm ein Engel und

sprach zu ihm: „Geh' hin und rufe alle Witwer im Volke zusammen, und heisse jeden seinen Stab in seiner Hand mitbringen, und derjenige, welchem der Herr ein Zeichen zeigen wird, der soll Mariens Gemahl werden." Und Zacharias that, wie der Engel befahl, und liess desshalb öffentlichen Ausruf ergehen. Und Joseph der Zimmermann, ein gerechter Mann, warf seine Axt weg, nahm den Stab in die Hand und eilte mit den Anderen herbei. Als er vor dem Priester erschien und seinen Stab überreichte, sieh, da kam eine Taube aus demselben heraus — eine Taube, so blendend weiss, wie der Schnee —, welche sich vorerst auf seinen Kopf setzte und sodann gegen Himmel emporflog. Alsdann sprach der Priester zu ihm: „Du bist derjenige, der auserkoren ist, die Jungfrau des Herrn zur Gemahlin zu nehmen und sie für ihn zu behalten". Und Joseph war zuerst erschreckt und zog sich zurück, aber später nahm er sie in sein Haus und sprach zu ihr: „Sieh, ich habe dich aus dem Tempel des Herrn genommen und will dich jetzt in meinem Hause zurück lassen, denn ich muss meinem Zimmermanns-Handwerke nachgehen. Ich werde zu dir zurückkehren und unterdessen wird der Herr mit dir sein und über dich wachen." So verliess sie Joseph und Maria verblieb in seinem Hause.

Es muss hier einer alten Tradition erwähnt werden, welche vom h. Hieronymus erzählt wird und von den Malern als Text gebraucht wurde. Die verschiedenen Bewerber, welche nach der Ehre strebten, die „geheiligte Jungfrau des Herrn" zu heirathen, und unter denen sich auch der Sohn des Hohenpriesters befand, hinterlegten ihre Stäbe über Nacht im Tempel, und am nächsten Morgen fand man, dass der Stab Joseph's, wie der Stab Aarons, Blätter und Blüthen bekommen hatte. Die übrigen Bewerber zerbrachen hierauf in der Wuth und Verzweiflung ihre Stäbe, und einer derselben, der von edler Geburt war und Agatus hiess, floh nach dem Berge Karmel und wurde ein Einsiedler (d. h. ein Karmelitermönch).

Es ist nirgends gesagt, dass St. Anna und St. Joachim bei der Vermählung ihrer Tochter anwesend waren, wesshalb man angenommen hat, dass sie bereits gestorben waren. Dies hat aber mehrere altdeutsche Künstler nicht abgehalten, sie anwesend sein zu lassen, weil sie nach ihren Begriffen von der häuslichen Zukömmlichkeit wenigstens hätten anwesend sein sollen.

Bemerkt muss noch werden, dass die späteren Maler, welche das Sujet behandeln, wie z. B. Rubens und Poussin, die in ihrer Hoffnung getäuschten Freier weggelassen haben.

Nach der Vermählung oder Trauung führte der h. Joseph sein Weib nach seinem Hause. [1]) Die Gruppe der heimkehrenden Hochzeitsprocession ist in **Giotto's** Reihenfolge zu Padua und noch schöner von **Luini** in dem jetzt in der Brera zu Mailand befindlichen Frescofragmente behandelt worden. Hier gehen Maria und Joseph Hand in Hand mit einander. Er sieht sie mit einem Ausdrucke zärtlicher Verehrung an; sie blickt ernst bescheiden auf den Boden nieder. Sie kehren zusammen in ihre bescheidene Wohnung zurück, und mit dieser Scene schliesst der erste Theil des Lebens der h. Jungfrau.

1. Italienische Meister.

In der Reihenfolge von **Giotto** in der Arena-Kirche zu Padua haben wir drei Darstellungen aus der Hochzeitslegende, nämlich:

1) der h. Joseph und die übrigen Brautwerber übergeben dem Hohenpriester ihre Stäbe;
2) sie knieen vor dem Altare, auf welchem ihre Stäbe liegen, und erwarten dass verheissene Wunder; und
3) die Vermählungs-Ceremonie selbst.

Letztere findet im Innern des Tempels Statt. Die h. Jungfrau, eine höchst anmuthige Gestalt, nur etwas zu alt aussehend, steht, von ihren Jungfrauen begleitet, da; der h. Joseph hält seinen Stab mit den Blüthen in der Hand und mit der auf demselben sitzenden Taube; einer der enttäuschten Freier steht im Begriffe, nach ihm zu schlagen; ein anderer zerbricht seinen Stab über dem Kniee.

Taddeo Gaddi, Fiesole, Ghirlandajo, Perugino folgten alle der traditionellen Darstellung des Sujets, nur dass sie den Altar weglassen und den Ort des Vorgangs unter freien Himmel oder in eine Halle setzen. Unter den im Dom zu Perugio verehrten Reliquien befindet sich auch der Ehering Mariä, und für den Sacraments-Altar daselbst malte Perugino die Vermählung der h. Jungfrau. [2]) Hier findet die Feierlichkeit in der Halle des Tempels Statt. Joseph steckt der h. Jungfrau den Ring an den Finger. Es ist dies ein schönes Bild, welches von den Malern der Perugino-Schule häufig nachgeahmt und in der allgemeinen Anordnung oft wiederholt wurde.

---

1) Nach dem Abbé Orsini, welcher eine weitläufige Schilderung der Vermählung Mariens und Joseph's gibt, kehrten sie nach der Feierlichkeit nach Nazareth zurück und wohnten im Hause der h. Anna.

2) Dieses schöne Bild wurde von den Franzosen aus der Kirche gestohlen und nach Frankreich verkauft und befindet sich gegenwärtig zu Caën.

Aber bezüglich dieses Sujets übertraf **Raphael** seinen Meister Perugino und alle seine Vorgänger weitaus. Jedermann kennt das berühmte „Sposalizio“ in der Brera (zu Mailand).[1]) Raphael hat dieses Bild in seinem 21. Lebensjahre für die Kirche des h. Franciscus in Città di Castella gemalt, und obgleich er der Conception seines Meisters streng gefolgt, ist es doch in Folge der ätherischen Grazie, welche ihn gerade damals ausgezeichnet hat, ganz anders geworden. Es ist eine Darstellung von einfach schöner Anordnung. Die Feierlichkeit der Vermählung geht unter freiem Himmel vor sich; Maria und Joseph stehen an der Vorderseite des Tempels; in der Mitte steht der Priester und legt ihre Hände in einander; Joseph steckt der Braut den Ring an den Finger; er ist ein Mann von beiläufig 30 Jahren und hat seinen Stab in der Hand, der bereits eine Lilie gesprosst hat. Zur Seite der h. Jungfrau befindet sich die Schar der Tempeljungfrauen. Zur Seite des Joseph die Schar der in ihrer Hoffnung getäuschten Freier; der eine derselben, der gerade daran ist, seinen Stab übers Knie abzubrechen — eine besonders anmuthige Figur —, den man weiter im Vordergrunde in reicher Gewandung sieht, ist vielleicht der in der Legende erwähnte verzweifelnde Jüngling. Bei einigem Anstreifen an die Förmlichkeit der alten Schulen sind die Figuren edel und würdig; die Gesichter der Hauptpersonen haben eine charakteristische Feinheit und Schönheit, und eine sanfte, zarte, begeisterte Melancholie, welche dem Sujet einen besonderen und eigenthümlichen Reiz verleiht. Hier ist die ganze Scene in der That idealisirt; es ist wie ein lyrisches Gedicht.[2])

2. Niederländische und deutsche Meister.

Von den **altdeutschen** Malern wird die Scene mit einer charakteristischen Vernachlässigung aller historischen Richtigkeit dargestellt. Der Tempel ist eine gothische Kirche; der Altar hat ein gothisches Altarblatt; der h. Joseph sieht aus wie ein alter Spiessbürger, in Pelzwerk gekleidet und in einem gestickten Rocke, und die h. Jungfrau ist reich gekleidet, und zwar in der Tracht des 15. Jahrhunderts. Die Freier der h. Jungfrau sind häufig Ritter und Cavaliere mit Sporen und gespannten Hosen.

Albrecht Dürer hat die Vermählung der h. Jungfrau auf dem siebenten Blatte seines Marien Lebens dargestellt. Wir befinden uns wieder im Tempel zu Jerusalem, und zwar diesmal unmittelbar vor dem Heiligthume, zu dem ein ebenfalls phantastisch geschmückter Rundbogen sich öffnet. In der Mitte des Bildes steht der Hohepriester, jetzt bereits sehr gealtert und zusammengesunken, mit grämlichen Gesichtszügen, aber humanem Ausdruck; vor ihm zur Linken Joseph, zur Rechten Maria. Hinter ersterem bewegen sich dessen Begleiter, hinter der Braut weilen die Begleiterinnen. Im Hintergrunde neben dem Hohenpriester erblicken wir einen Diener der h. Handlung, einen Kahlkopf mit krausem Barte, der aus einem Buch die Formel liest, während der Hohepriester die Hände des Paares zusammenlegt. — Die Anordnung dieses ganzen Bildes, die Zusammenstellung und Scheidung der einzelnen Personen, die Beziehung aller Bewegung auf die Eine Handlung ist so ungezwungen und doch so wirkungsreich durchgeführt, dass die Darstellung vom künstlerischen Standpuncte aus nicht hoch genug anzuschlagen ist. Noch interessanter und bedeutungsvoller wird sie, wenn wir ihren inneren Gehalt näher würdigen. Hatten wir bei den früheren Darstellungen oft nur ästhetische und psychologische Eigenthümlichkeiten hervorzuheben, die wir gegenwärtig bei jedem tüchtigen Kunstwerke voraussetzen und die bei den Arbeiten Dürer's nur desshalb als besonders merkwürdig erscheinen, weil sie zum ersten Male mit Entschiedenheit in das innere Leben der Kunst und den Geschmack der Zeit eintraten, so begegnet uns hier eine Auffassung, die vorzugsweise dem Beginne des 16. Jahrhunderts angehört. In unserer Zeit würde man schwerlich ein Brautpaar, das eben die entscheidenden Worte ausspricht, auch wenn es kältesten Blutes wäre, so zu einander stehen sehen. Dass der Bräutigam nicht bewegter ist, kann gerade nicht auffallen: denn sein Scheitel ist schon seit längerer Zeit des natürlichen Jugendschmuckes beraubt; aber auch Maria macht fast ein trauriges Gesicht — und zwar nicht etwa desshalb, weil sie einen so alten Bräutigam bekommt. In der Hinneigung beider zu einander liegt so viel Innigkeit und Wahrheit, dass wir an ihrer Zuneigung nicht zweifeln dürfen. In der gesetzten Haltung des h. Joseph, in seinem verständigen, bescheidenen Ausdrucke erkennen wir auch ganz den Mann, welcher der Maria würdig ist, und dem gereiften Urtheile der Braut, das ihr Aussehen für sie in Anspruch nimmt, trauen wir zu, dass sie den Werth ihres künftigen Gatten zu schätzen weiss. Auch die Umstehenden betrachten die Sache mehr als eine feierliche, ernste, denn als eine leichte und fröhliche. Unter diesen erkennen wir den Mann im Filzhute wieder, der uns aber diesmal nur den Rücken und das halbe Gesicht zuwendet. Unter den Begleiterinnen der Maria zeichnet sich

1) Gut gestochen von Longhi.
2) Kugler's Handbuch der Kunstgesch. 4. Aufl. Bd. I S. 564 ff.

eine Nürnbergerin von gutem Stande in faltenreichem Regenmantel und weit rauschender Leinenhaube aus. Auch Maria ist wie eine nürnberger Braut gekleidet. Ueber einem sammtnen Unterkleide, das nur in den weit auf die Hand reichenden, engen Aermeln sichtbar wird, trägt sie ein kostbares, pelzbesetztes Oberkleid mit Schleppe und Hänge-Aermel, auf dem Haupte eine kleine Haube und den Schleier. Dass ihr Verlobter nur ein Zimmermann ist, darf hier nicht in Betracht kommen.

In der Morizcapelle zu Nürnberg befindet sich eine Vermählung Mariens von **Hans Burgkmaier.** (Nr. 138.)

Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters.

Von W. Wackernagel.

(Fortsetzung.)

Gewöhnlich aber, und häufiger und mannigfaltiger als Weiss und Roth, werden Weiss und Schwarz in Verbindung mit einander sinnbildlich gefasst. Wir können als erstes Beispiel abermals die Mystik des Hohen Liedes brauchen: das Weiss des Geliebten meint also die Sündlosigkeit Christi, das Rabenschwarz seiner Locken die Sündigkeit auch derer unter den Menschen, die ihm anhangen. So wird nun auch sonst der Gegensatz von Schön und Unschön, den die sinnliche Betrachtung jener Farben erkennt, in den sittlichen von Gut und Böse umgewandelt; eine Stelle Walther's zeigt beide Betrachtungsweisen noch vereinigt: „ir müezet in die liute sehen, welt ir erkennen wol: nieman ûzen nâch der varwe loben sol: vil menic môre ist innen tugende vol: wê wie wîz der herzen sint, der sie wil umbekêren“; die Mohrenfarbe veranschaulicht die äussere Unschönheit, das weisse Herz die innere Güte. Es gibt für diese sittliche, wir könnten meist auch sagen religiöse Auffassung zahlreiche, weit umher und weit rückwärts greifende Belege. Schon das nordische Heidenthum (und wir können darin einen Nach- und Wiederhall fern asiatischer Glaubensgedanken erkennen) nennt seine Götter, die Asen, weiss, den aber, der einst die Götterdämmerung und den Weltbrand heraufführen soll, „Surt“ oder „Surti“, d. i. den Schwarzen, und eben so unterscheidet es eine Stufe tiefer „liosâlfar“ und „svartâlfar“ oder „döckâlfar“, Lichtelbe und Schwarzelbe oder Dunkelelbe, gute und böse Dämonen. Sodann auch dem Christenthum ist Gott und ist der Himmel Gottes „daz liehtgevar“, der Teufel aber und seine Hölle „daz vinster“, und während Gottes Diener, die Engel, auf älteren Bildern und sonst nur weisses Gewand tragen, ist die Farbe, in der man sich den Teufel vorstellt und ihn darstellt, meist die schwarze; aus *νεκρομαντεία* wird *nigromantia*, die schwarze Kunst: denn Zauberei ist ja eine Kunst des Teufels, und Zauberbücher heissen schwarze Bücher, weisse Bücher aber dem entgegen die heilige Schrift und deren Gebote. Dem h. Geist geben kirchliche Kunst und Dichtung und der Kirchenglaube selbst die Gestalt einer Taube, dem Teufel die eines Raben, also wiederum weisse und schwarze Gestalt, und als Tauben und Raben erscheinen auch die Seelen der Seligen und die der Verdammten, oder als Raben, die schwarz durch ihre Sünden sind, die Heiden, als Rabenjunge, die noch weisses Gefieder tragen, deren gläubig gewordene Kinder. Schwarz durch ihre Sünden: derselbe Notker, der dies Bild von den alten und den jungen Raben hat, vergleicht die Sünde und das Sündenbekenntniss dem Anlegen erst eines schwarzen, dann eines weissen Gewandes. Und darf ich sogar noch ein Lied aus der Kinderwelt, ein gewiss schon altes, das man zum Einschläfern singt, hier als Beispiel anführen? „Schlaf, Kindlein, schlaf! Draussen stehn zwei Schaf, ein schwarzes und ein weisses, und wenn mein Kind nicht schlafen will, so kommt das schwarz und beisst es“: das Schaf, das den Liebling beissen kann, muss eben auch ein böses sein. Endlich bezeichnen Weiss und Schwarz auch die gute und die böse Zeit, Glück und Unglück: glückliches Leben heisst ein Wandel auf weissen Wegen, dem Unglücklichen kehrt Fortuna „daz swarze teil“, ihre schwarze Seite, zu, d. h. sie hat auch eine weisse.

Keine Bedeutung jedoch von irgend solcher Art ist vorhanden, wenn eine Stelle des Nibelungenliedes Günther und Siegfried beide schneeweiss, Hagene und Dankwart rabenschwarz bekleidet und beritten schildert. Falls nicht das Ganze eine müssige Erfindung bloss des Ueberarbeiters ist, so hat doch die spätere Ueberlieferung das verschoben und verwischt, was ursprünglich hier allein erzählt sein konnte, weisses Kleid und Ross Siegfried's, schwarzes Kleid und Ross Günther's: denn eigentlich ist ja, wie Lachmann überzeugend dargethan hat, Siegfried ein herrlicher, leuchtender Gott, ein Gott des Friedens durch den Sieg, Günther, dem er zu Diensten sein muss, der König im Nebelreich des Todes.

Wir haben vorher dem Weiss und Roth noch das Schwarz hinzugefügt gesehen: die gleiche Farbenreihe, aber mit anderem Sinn der einzelnen Glieder, ergibt sich, indem zu dem Weiss und Schwarz noch das Roth gefügt wird. Die fromme Margaretha von Duin sah

einstmals, wie sie in ihrer Lebensbeschreibung selbst berichtet, in der Verzückung ein Buch, worin mit weissen Buchstaben die heiligen Reden des unschuldigen Gottessohns geschrieben waren, mit schwarzen all die Missethaten, welche die Juden an ihm verübt, mit rothen das Blut, welches er für uns vergossen; und die Gesta Romanorum haben eine Erzählung von zwei Brüdern, deren einer, ein Geistlicher, mit aller Gelehrsamkeit, der andere aber, ein Laie, nur damit seiner Andacht obliegt, dass er stets drei Buchstaben in sich betrachtet, einen schwarzen, der ihn an seine Sündhaftigkeit, einen rothen, der ihn an das Blut Jesu Christi, und einen weissen, der ihn an die Seligkeit derer erinnert, die droben in weissem Kleide dem Lamme nachgehen. Wesentlich dasselbe kehrt noch bei Fischart wieder: „So sagt eyn anderer Claussbruder er læss im buch dreier blätter, eyns Rot, das ander weiss, das dritt schwartz, das verstund er vom Passion, von der Ewigen Glory, vnd der Höll." Die älteste Stelle aber von solcher Sinnbildlichkeit der Schriftfarben gehört bereits dem neunten Jahrhundert an: da, im J. 839, sah ein englischer Presbyter im Traume Bücher mit schwarzen und blutrothen Buchstaben: jene bedeuteten die Gebote Gottes, diese die Sünden der Menschen. Also, obschon die Bücher auch hier keine irdisch wirklichen sind, doch der irdischen Wirklichkeit gemässer keine weisse Schrift, und das Roth und das Schwarz nicht in dem Sinne gemeint, in welchem sonst überall diese beiden Farben verstanden werden: das Roth als Bezeichnung der Sünde mochte durch eine bekannte Stelle des Jesaias veranlasst sein.

Roth als Bezeichnung der Sünde: von etwas der Art haben wir jetzt noch eigens und ausführlicher zu sprechen. Es hat sich uns gezeigt, wie beinahe all die bisher behandelten Farben von vornherein einer mehrfachen Auffassung unterliegen, wie vieldeutig insbesondere eben das Roth ist: es ist die Farbe des Blutes, es ist eine Farbe der Schönheit, es verräth Freude und Zorn, Scham und Liebe. Da darf es kaum befremden, dass man ihm noch eine Bedeutung mehr beigelegt hat, für die es doch weder in der Natur des Menschen, noch in der Volksgeschichte, noch in der h. Schrift, auch nicht in jener Stelle des Jesaias einen Anlass gab, sondern nur auf einem Gebiete, das seitab von dem allem liegt. Ich meine die rothe Farbe des Haupthaares und des Bartes als ein Zeichen der Falschheit.

Die Annahme, dass man einem Rothen nicht trauen dürfe, finde ich zuerst um das J. 1000 in dem lateinischen Gedichte Ruodlieb ausgesprochen: von einem Dutzend hinter einander gegebener Lebensregeln lautet da gleich die erste: *Non tibi sit rufus unquam specialis amicus. Si fit is iratus, non est fidei memoratus: nam vehemens dira sibi stat durabilis ira. Tam bonus haut fuerit, aliqua fraus quin in eo sit, quam vitare nequis, quin ex hac commaculeris: nam tangendo picem vix expurgaris ad unguem;* und nicht ohne den Anschein, dass geflissentlich die rothe Farbe und der untreue Sinn zusammen genannt seien, hat um dieselbe Zeit Dietmar von Merseburg die Worte *Bolizlavus, Boemiorum provisor, cognomento Rufus et impietatis auctor immensae.* Aber erst vom Ende des zwölften Jahrhunderts an werden die Zeugnisse häufiger. Da sagt Wilhelm von Tyrus über den König Fulco von Jerusalem: *Erat autem idem Fulco vir rufus — fidelis, mansuetus et contra leges illius coloris affabilis, benignus et misericors;* dem ähnlich sodann Wirnt über den Grafen Hoyer von Mansfeld: „Im was der bart und daz hâr beidiu rôt, vinrvar, von den selben hœre ich sagen, daz si valschiu herze tragendes gelouben hân ich niht. swie man den getriuwen siht, in swelher varwe er schînet, sîn herze sich doch pînet ûf triuwe unde ûf güete. ob ein valscher blüete als ein rôse, diu dâ stêt, ûz im doch niuwan valsches gêt. swie sîn hâr ist getân, ist êt er ein getriuwer man, diu varwe im niht geschaden kan." Ferner in einer lateinischen Dichtung von dem Bunde Gerbert's mit dem Teufel, das zu Gerbert dessen Lehrer spricht, *Rufus es, hinc perfidus;* in einer deutschen über die Unsitte, Alles übel auszulegen: „die bleichen glîchent den tôten, ungetriuwe sint die rôten, die swarzen glîchent môren, die wîzen zagen oder tôren." Den Verräther Sifki schildert die Didriks Saga roth an Haupthaar und Bart; eben so zeigen die bereits um das J. 1300 gefertigten Wandgemälde von Ramersdorf den Verräther Judas, und das ist seitdem üblich geblieben: Abraham a S. Clara aber in seinem „Judas dem Erzschelm" eifert dagegen als eine grundlose Erfindung der Maler. Eine Dichtererfindung ist es, wenn Bonerius in der Parabel von zwei Gesellen und einem Bären den guten Gesellen braun, den ungetreuen roth nennt und schliesslich vor rothen Gesellen warnt; seine Quelle, Avianus, enthält von der Art nichts. Aber wie schon vor Jahrhunderten die Sprüchwörter: „Roter bart, vntrewe art; Rot bart vnd Erlin bogen, Gerathen selten, ist nit erlogen; Rot haer ist entweder gar fromm, oder gar bœss", so gibt uns die Weisheit auf der Gasse noch heute in mannigfacher Form die gleiche Warnung. Die beiden letzteren der eben angeführten Sprüche schränken sich nicht auf die Falschheit ein; auch im Mittelalter wird zuweilen mit derselben Ungenauigkeit des Ausdruckes oder Verallgemeinerung des Begriffes der Rothhaar überhaupt als böse bezeichnet; bei Freidank: „Kurzen mit dêmüete

und rôten mit güete und langen man wîsen, die drî sol man prîsen" und bei Konrad von Kaiser Otto: „er hete rœtelehtez hâr und was mit alle ein übel man; sîn herze in argen muote bran und bewârte daz an maniger stete."

Neben dem allem aber läuft eine ganze Reihe von Beispielen her, dass in Geschichte und Sage Männer als rothhaarig bezeichnet, wohl auch ausdrücklich danach beibenannt werden und deswegen doch keine Unehre auf sie fallen soll: ihre Zeit gab ihnen einfach und harmlos den Beinamen Roth, wie sie Anderen die Beinamen Weiss und Schwarz gab, oder im Scherz auf den rothen und weissen Wein, auf das Gold- und Silbergeld die Heiligennamen *Rufinus* und *Albinus* übertrug. Gleich jener Otto der Rothe, von welchem Konrad so übel spricht. Der Dichter versteht darunter den ersten Otto, jedoch nur in Folge einer sagenhaften Verwechslung, die nicht bloss ihm zur Last fällt: geschichtlich hat Otto II. den Beinamen getragen. Aber als Schimpf konnte derselbe ursprünglich nicht gemeint sein, weder für den Einen noch den Anderen, und es ist nur Konrad, der ihn so auslegt. Und eben so wenig als hier sollte es auf ein ungetreues Gemüth hindeuten, wenn Ekkihardus, ein vornehmer Geistlicher zu Magdeburg, von welchem Dietmar wiederholentlich mit Auszeichnung erzählt, zuletzt dass er im J. 1000 *fidelem spiritum* ausgehaucht habe, wenn dieser gleichfalls *Rufus*, wenn Friedrich I. von Hohenstaufen der Rothbart, wenn der von Parzival erlegte Ither von Cumberland, den Wolfram unter anderm Lobe auch als „der valscheit widersaz" rühmt, dennoch der rothe Ritter hiess, weil seine Haut zwar weiss, aber sein Haar und sein Gewand, seine Waffen, sein Ross, das alles roth war; und wenn auch deutsche Sage und Sagendichtung Helden wie Fasold und Ecke und Wolfhart rothes Barthaar gab. Noch im vierzehnten Jahrhundert Konrad von Megenberg sagt von dem rothen Haar nichts physiognomisch Böses: vielmehr, wo er den wohlgestalten Menschen beschreibt, fordert er von demselben, wie wir bereits gelesen haben, auch „sein hâr schol under lindem und hertem hâr ain mitel haben und schol ain wênig rôt sein."

Und natürlich. In einem Volk wie dem unseren, dessen allgemein auszeichnende Farbe lange Zeiten hindurch, wie bekannt, das rothe Haar gewesen (denn es war ja die Standesfarbe der Freien, des überwiegend zahlreichsten Theiles) und unter dessen Tugenden zugleich eine der schönsten von je her die Treue, konnte das rothe Haar nicht ursprünglich und stets im Ernst für ein Merkmal der Untreue gelten, und es geschah nur aus einer gerechten Auflehnung des Volksgefühles, wenn man den Vorwurf der Falschheit gelegentlich auf rothe Italiener ablenkte, an denen solch eine Farbe wie eine Unwahrheit schon der Natur selbst erschien. „Hüet dich" lautet ein alter Spruch und bringt wiederum die drei Farben Roth, Weiss und Schwarz zusammen, „hüet dich vor aim roten Walhen, weissen Franzosen, schwarzen Teutschen"; Rothwälsch, die alte, schon im dreizehnten Jahrhundert nachweisbare Benennung eines betrügerischen Sprechens, zielt eben dahin. Sonst jedoch und im Allgemeinen wusste man von solch einer Ablenkung des ehrenrührigen Satzes nichts, und auch der Simplicissimus in seiner Vertheidigung der Rothbärte macht keinen Gebrauch davon.

Woher nun aber die ganze Annahme selbst? Hat sie vielleicht ihren Ursprung aus römischen Dichterstellen wie bei Plautus der Schilderung des Pseudulus: *Rufus quidam, ventriosus, crassis suris, subniger, magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, ad modum magnis pedibus*, und dem Epigramm Martial's: *Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine laesus, rem magnam praestas, Zoile, si bonus es?* Aber weder Martial noch Plautus war im Mittelalter so viel gelesen, dass Worte von ihnen solch einen Einfluss auf die sittliche Anschauung Deutschlands hätten üben können, und was, wohl zu beachten, beiden ist nicht das Roth allein, sondern die widerstrebende Verbindung von Roth und Schwarz ein verdächtiges Zeichen; sie stimmen eher nur zu dem, was dort unser Spruch von dem „roten Walhen" sagt. Oder aus der schon früher verglichenen Stelle des Jesaias: *Si fuerint peccata vestra ut coccinum, quasi nix dealbabuntur, et si fuerint rubra sicut vermiculus, velut lana alba erunt?* Aber hier ist nicht von Falschheit die Rede, sondern von Sünden, und gemeint ist die Sünde derer, die sich mit Blut befleckt haben. Oder aus dem, was die Genesis bei der Geburt Esau's und Jakob's berichtet: *Qui primus egressus est, rufus erat et totus in morem pellis hispidus?* Aber der Einwand wiederholt sich: treulos erweist sich dieser Zwilling nirgends, und wenn allerdings die Uebersetzung aus dem Beginn des zwölften Jahrhunderts das Roth Esau's sinnbildlich aufzufassen scheint, indem sie ihm gegenüber bei Jakob von dessen Güte spricht (die Urschrift hat hier nichts davon): „der eine was rûch unde rôt, der ander sleht unde guot", so ist gleichwohl auf dieses Reimwort kein Gewicht zu legen, denn als Gegensatz zur Güte überhaupt wird ja das Roth eigentlich nicht verstanden, sondern eben nur als Gegensatz zur Treue.

Wir werden wohl daran thun, den Anlass innerhalb der Gedankenwelt des deutschen Volkes selbst zu

suchen, und irren schwerlich, wenn wir ihn in der Thiersage zu finden glauben und da in deren Odysseus, dem Fuchs. Dabei kommt in Betracht, dass unter den Franken, auf deren Boden sich die Thiersage zuerst und zumeist entwickelt hat, schon in den frühesten Zeiten der Name des Fuchses als Schelte ist gebraucht worden (das Salische Recht setzt darauf eigens eine Busse); dass noch das mittelhochdeutsche Gedicht vom Fuchs Reinhard diesen selbst wiederholentlich roth nennt, wo doch nicht eigentlich die Farbe, sondern nur seine Treulosigkeit gemeint ist; dass eine kleinere Erzählung von einer Ueberlistung des Wolfes durch den Fuchs gerade hieran jene allgemeine Warnung vor dem rothen Freunde knüpft: „Des nemen bîspel dar an, und hüete sich ein ieder man, daz niemen ze vil trûwen sol dem rôten friunde: daz rât ich wol", und eben derselbe Sebastian Brant in seiner Verdeutschung des Facetus oder eigentlich des Supplementum Catonis die bezeichnende Fassung gibt „Suoch dir nit rnog noch früntschaft suss iemer in eins rotfuchsen huss, dann er ein ursach in im treit, das er zuo falssheit ist bereit" (auf Lateinisch: *Inque domo rufi nunquam facias tibi pausam: namque malignandi gerit in se denique causam*); dass endlich, gleichbedeutend mit dem Sprüchwort „Schwarzer Kopf, rother Bart, böse Art", ein anderes auch noch lebendes heisst: „Wo der Rab sitzt auf dem Dach und der Fuchs vor der Thür, da hüt sich Ross und Mann dafür."

Erst von daher also, aus der Thiersage, aus der Thierwelt, ist der Verruf der rothen Haare an den Menschen gelangt, und nun erklärt es sich, wesshalb derselbe zuerst um das Jahr 1000, allgemeiner aber und nachhaltiger gegen 1200 laut wird: es sind das die beiden Zeitpuncte, in denen die Thiersage den fränkischen Heimathboden überschritten hatte, zuerst um sich nur in der Klosterdichtung des weiteren auszubreiten, dann aber um auch in die Dichtung der Laienwelt und somit in die vertrauteste Bekanntschaft Aller Eingang zu gewinnen.

* * *

Wir beginnen am schicklichsten mit demjenigen Lebensgebiete, welches in vielen und den wichtigsten Dingen der tragende und nährende Grund und Boden des mittelalterlichen Lebens überhaupt gewesen ist, auf welchem zugleich Ueberlieferungen des griechisch römischen, ja, des israelitischen Alterthums bis in das Mittelalter herab sich haben fortpflanzen können, mit der Kirche, mit dem, was in ihr und innerhalb ihres weiteren Bereiches, Gebrauch und Ordnung, angenommene Lehre und gewohnte künstlerische Darstellung war und zum grössten Theile jetzt noch ist.

Schon an und für sich und von der Farbe noch abgesehen, hat jedes Stück der mannigfach zusammengesetzten Kleidung, womit angethan der Priester das Höchste im Gottesdienst, das Messopfer, vollzieht, seinen bestimmten bildlichen Sinn: Angaben darüber finden sich seit dem zwölften Jahrhundert wiederholentlich auch in deutsch abgefassten Quellen, am übersichtlichsten durch die gedrängte Kürze in einer Predigt, die Bruder Berthold bei Zürich vor vielen tausend Menschen soll gehalten haben und die uns auch in einer Züricher Handschrift aufbewahrt ist: „Das gewant das der priester an leit so er singen wil, und swas er singet liset und anders tuot inder messe das hat alles bezeichnung Des ersten so er sich gerwet ze der heiligen messe so bedecket er sin houbt mit eim lininen tuoch das ist mit erbeiten dar zuo komen. Und heisset ein umbeler (Humerale) das bezeichet das ünser herre sin heiligen gotheit bedacht mit ünser kranken menscheit Diu alb (Alba) ist wit und lang. Und bezeichet das rein und das luter leben das ünser herre uf ertrich hatte Der gürtel der sol sidin sin oder von wissem garn linine und sol zwivalt sin das ietwederenthalb ein ort nider hange der bezeichet das ünser herre kiusch was an im selben und ansiner heiligen trut muoter Der hant van (Manipulus) ander lingen hant der bezeichet die diemuetekeit ünsers herren Diu stol diu ist lang und hat obnen ein kriutz und bezeichent die langen marter und die langen arbeit ünsers herren die er uf ertrich hat Der messachel (Casula) ist michel und umb und umb gantz und ist geschaffen als ein glog und als der himel. Und so in der priester uf die arme geleit. so ist er geschaffen vor und hinen als ein schilt und bezeichet die grossen und die ganzen minne die ünser herre zuo dem menschen hat."

(Fortsetzung folgt.)

Musicalisches.

Bei Manz in Regensburg ist kürzlich ein kirchenmusicalisches Werk erschienen, dass für unsere Erzdiöcese von grosser Bedeutung ist: nämlich die „Orgelbegleitung zu dem *Graduale Romanum* für die Erzdiöcese Köln. Herausgegeben von Gerh. Rademächers, Organist an der Pfarr- und Münsterkirche zu M.-Gladbach". Alle, welche Interesse für ein würdiges Orgelspiel in

der katholischen Kirche haben, werden das Erscheinen dieses Werkes mit Freuden begrüssen, und das um so mehr, als die Begleitung zu den Choralgesängen, wie sie hier gegeben ist, alle Anerkennung verdient. Der Präsident des „Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines“ hat sich bei dem Erscheinen des ersten Bandes darüber sehr günstig ausgesprochen: Im Vergleiche zu der Mettenleiter'schen Orgelbegleitung sei diese oft „natürlicher, weniger gesucht oder einfacher, und recht fliessend“. „Wenige Organisten würden wohl im Stande sein, eine bessere Begleitung zu geben.“ Wir glauben, es müsste als einen grossen Gewinn für die Pflege der Kirchenmusik in der Erzdiöcese angesehen werden, wenn diese Begleitung in allen Kirchen, welche das *Graduale Romanum* gebrauchen, angeschafft und benutzt würde. Sie wird nicht bloss selbst den befähigten Organisten eine Erleichterung bieten, sondern auch die sachgemässe Unterstützung des Choralgesanges durch die Orgel überhaupt fördern.

Ferner glauben wir den Männerchören einen Dienst zu erweisen, indem wir sie aufmerksam machen auf eine kürzlich bei Pustet in Regensburg erschienene Sammlung von Männer-Terzetten unter dem Titel: „Deutschem Sange zur Ehre, deutscher Tugend zur Wehre“, herausgegeben von Rubenbauer. Eine Sammlung dieser Art mag wohl einstweilen ziemlich vereinzelt da stehen, und doch möchte sie für manche Männerchöre von besonderem praktischem Nutzen sein. Männer-Terzette werden sich nämlich einerseits leichter gut besetzen lassen als Männer-Quartette; andererseits hat der dreistimmige Satz für Männerstimmen, wenn ihm auch die Fülle des vierstimmigen Satzes abgeht, den Vorzug grösserer Klarheit. Diese Sammlung zeichnet sich dadurch aus, dass, wie mit vollem Recht ein Recensent im Stuttgarter „Deutschen Volksblatt“ sagt, unter hundert Originalcompositionen, „weitaus die Mehrzahl der Gesänge in musicalischer Beziehung als gediegen, manche derselben als ganz vortrefflich bezeichnet werden dürfen“. Die Texte anlangend, verdient hervorgehoben zu werden, dass sie nichts enthalten, was in sittlicher Beziehung irgend anstössig erscheinen könnte.

Möge aber darum Niemand glauben, es wehe in dem Buche ein sauertöpfischer Geist; der Humor ist reichlich vertreten, und gehören gerade die komischen Compositionen zu den gelungensten Partieen.

Die Einzelstimmen sind in einem sehr handlichen Taschenformat gedruckt und lassen den Gebrauch der Sammlung für Männerchöre ganz besonders bequem erscheinen.

Zugleich wollen wir noch an dieser Stelle auf eine von Pustet in Regensburg in diesen Tagen ausgegebene Broschüre hinweisen, die von besonderem Interesse für diejenigen sein wird, die sich mit der Pflege des Volksgesanges befassen. Sie enthält einen Vortrag von dem Präsidenten des Cäcilien-Vereines, Herrn Witt, gehalten bei dem zu St. Gallen vom 22. September bis 13. October 1872 Statt gehabten Instructionscourse für katholische Chordirectoren und Organisten. Derselbe behandelt die Frage: Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamte Deutsch zu singen? So lehrreich dieser Vortrag ist, so eigenthümlich und beachtenswerth ist die Veranlassung zu demselben. In St. Gallen waren nämlich in jenen 20 Tagen 143 Chordirigenten und Organisten zusammen, um unter der Leitung der Herren G. E. Stehle, Musikdirector in Rorschach, und K. A. Ostertag, Musiklehrer in St. Gallen, zu dem Zwecke ihrer Fortbildung für die Pflege der Kirchenmusik einen Instructionscours durchzumachen.

Bei diesem Course hielt Herr Witt programmgemäss täglich von 9—10 Uhr Vormittags Vorträge über Choral und Liturgie, principielle und geschichtliche Fragen und unter diesen auch den oben genannten. Derselbe verdient die ganz besondere Beachtung aller, welche dazu berufen sind, sei es dem liturgischen Gesange oder dem Volksgesange ihre Thätigkeit zuzuwenden.

Fr. K.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Alexandria. (Denkmäler.) Der griechische Bildhauer Phytalis hat als Stiftung des reichen Banquiers Averof in Alexandria ein Standbild des Patriarchen Gregor V. von Konstantinopel in Marmor ausgeführt, des ersten Martyrers für den griechischen Freiheitskampf, der am 25. März 1821 in Konstantinopel erdrosselt und erhängt worden war. Die Enthüllung des Monuments erfolgte an dem genannten Tage (6. April neuen Styls) auf dem Universitätsplatz von Athen in Gegenwart nicht nur des griechischen Hofes, sondern auch des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin und seiner Tochter. Die der glänzenden Feier entsprechende Rede hielt der als Dichter wie als Gelehrter hochgeachtete Rector der Hochschule, Aristides Valaoritis.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 5. Köln, 1. März 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Auch etwas über den Dom zu Köln am Rhein.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

IV.

Fortsetzung der Auszüge aus dem „Organ".

Es heisst dann in dem von Justus Popp citirten Werke weiter:

„Der Dom zu Köln, einer der reinsten und grössten Bauten im altdeutschen Style, ist nach diesem Systeme durchaus bis in die kleinsten Theile entworfen und zum Theile ausgeführt. Das gleichseitige Dreieck ist die Grundfigur, aus dem alle Verhältnisse des Grundplanes und des Aufrisses hervorgehen, und zwar auf folgende Weise: Die Breite des Hauptschiffes, Einheit des ganzen Baues, ist die eine Seite des gleichseitigen Dreiecks (Einigkeit); durch die Bewegung dieser Figur um ihren Ruhepunct ergibt sich, wie schon früher gesagt, das Sechseck und aus diesem das Zwölfeck, von welchem sieben Seiten das Chor begränzen. Die eine Seite des Vielecks, verdoppelt, gibt ein Rechteck, dessen Breite zur Länge sich wie Eins zu Zwei verhält; fünf Seiten geben die Länge des Chores; an dieses schliessen sich die Kreuzarme an, gebildet durch fünf an einander gereihte Quadrate, von denen zwei gegen Norden und zwei gegen Süden liegen. Den Stamm des Kreuzes geben drei gegen Westen gelegte Quadrate (Länge des Mittelschiffes von der Vierung ab). Das deutsche Kreuz ist sohin aus zehn Quadraten entstanden, die gleich dem entfalteten Würfel an einander liegen. Das mittlere Viereck dient zur Anlage des Mittelthurmes mit seinem durchbrochenen Helm, unter welchem früher der Hochaltar stand. Das Hauptschiff, die Kreuzarme und das Chor werden von vier Seitenhallen und den daran anstossenden sieben achteckigen Capellen umfangen, die ebenfalls aus der Grundfigur entstanden und nur nach der Lage des Zwölfecks aus dem Ruhepuncte, gleich den Strahlen der Sonne, gegen jede Seite hinausgerückt sind und so das Kreuz als Glorie umgeben.

„Die Thürme sind an der Westseite für sich besonders angelegt, die Eingänge und Fenster mit dem Mittelschiffe und den Abseiten im Einklange.

„Der Grundplan zeigt deutlich, dass die alten Baumeister das Verhältniss 1 : 3 als heilige Zahl in allen Theilen, sowohl bei Längen-, Breiten- als Höhen-Maassen genau durchführen wollten. Die Breite des Mittel- oder Hauptschiffes ist dreimal in der ganzen Breite (der Westfaçade), mit Ausschliessung der Schlussmauern, enthalten. Das Schiff mit den anstossenden Abseiten ist gleich der ganzen Breite (der Westfaçade mit Ausschluss der Mauern), und so sind die Vorhallen, die Vierung im Kreuze und die Capellen mit dem Umgange, welcher sie von dem Chore trennt, jede gleich der Breite des Hauptganges. Die Kreuzarme verhalten sich in ihrer Breite zu der Breite des Mittelschiffes wie 2 : 3 und die Länge zu der ganzen Länge des Domes wie 5 : 9, die Stärke der Pfeiler in den Haupt- und Seitenschiffen wird aus der angenommenen Einheit gefunden. Die Weite der Pfeiler, von Achse zu Achse gemessen, in sieben gleiche Theile getheilt, gibt die Dicke der Pfeiler nach der Diagonale. Die Stärke der grösseren Pfeiler, worauf der Mittelthurm ruht, erhält man aus

dem mittleren Sechseck, welches in drei gleiche Theile getheilt wird.

„Wird nun, wie schon oben gesagt, aus der Grundfigur im Chore das grosse gleichseitige Dreieck gezeichnet, so ist die Grundlinie des Dreiecks gleich der dreifachen Breite der ganzen Kirche, und der Perpendikel ist gleich der Höhe der beiden Thürme. Nimmt man die ganze Breite des Domes und stellt ein zweites Dreieck in dem ersteren auf, so gibt der Scheitel die Höhe der oberen, das ganze Gebäude umgürtenden Galerie an. Construirt man nun noch ein drittes Dreieck in das grössere, und zwar so, dass der Perpendikel zwei Dritttheile des Perpendikels des grösseren Dreiecks beträgt, so gibt der Scheitel die Spitze des Mittelthurmes an. Werden nun die Schwerpuncte der Dreiecke gesucht, von der Spitze der gefundenen Thurmhöhe durch den Ruhepunct des mittleren Dreiecks Linien gezogen, so bestimmen diese den Anlauf der durchbrochenen Helme und die Anlage der inneren Thurm-Strebepfeiler, die den Haupteingang begränzen. Zieht man vom Scheitel des mittleren Dreiecks auf die äusseren Ecken der Thurmmauern Hülfslinien, so geben diese die Verjüngung der Pyramide des Mittelthurmes. Die Breite der beiden Thürme mit Einschluss der dazwischen angebrachten Vorhalle ist gleich der Firsthöhe des Hauptdaches. Werden von da in der Achse des Domes gegen die äussere Kante der äusseren Thurm-Strebepfeiler neuerdings Projectionslinien gezeichnet, so erhält man die Giebel der Kreuzarme und den Giebel in der Hauptansicht. Auf dieselbe Weise werden die pyramidalen Verdachungen der Thürme und Fensteröffnungen gefunden. Die Höhen der Portale, Fenstergurte, Simse und Giebel werden auf ähnliche Art ermittelt.

„Im Innern des Domes haben die alten, sinnigen Baumeister diese Verhältnisse eben so treu und sorgsam angewandt, wie an dem äusseren Baue. Die Höhe des Chores, des Hauptschiffes und der Kreuzarme ist gleich der Breite der ganzen Kirche, mit Ausschluss der Schlussmauern. Die Höhe des Hauptschiffes wurde in drei gleiche Theile getheilt, von denen einer die Höhe der Pfeiler mit den darauf liegenden Bogen bis zum Gesimse, der zweite die Fensterhöhe über dem Gesimse und der dritte das Gewölbe gibt. Dieselbe Eintheilung sieht man in den Abseiten und den im Chor anstossenden Capellen; hier ist die Fensterbrüstung der erste, das Fenster selbst der zweite und der Gurtbogen mit dem Gewölbe der dritte Theil. Die Pfeiler-Höhen stehen zu ihrem Durchmesser in demselben Verhältnisse als die Breite des Mittelschiffes zu diesem Durchmesser (7 : 1) . . . .“

In derselben Weise geht Justus Popp auf den Grundplan und die geometrische Construction des regensburger Domes, der Elisabethkirche zu Marburg und des strassburger Münsters (besonders dessen Thurmes) ein, um durch die Uebereinstimmung der Gesetze die Richtigkeit des Systems zu erhärten.

Im Vorgehenden wurde das genügend aus einander gesetzt, wodurch das Allgemeine der Thurmbau-Frage möglichst klar gestellt so wie der Standpunct bezeichnet ist, der zur richtigen Beurtheilung eingenommen werden musste, und folgt jetzt das Specielle. Da damals noch die Zeichnungen in Grund- und Aufrissen fehlten, welche die Maasse und Formen genau wiedergaben (so schreibt der Verfasser der früheren Artikel über diese Frage im „Organ“ im Jahre 1857), war es nicht möglich, eine umfassende und erschöpfende Abhandlung in diesem Streite zu schreiben, und er beanspruchte für sich als Laie desshalb nicht eine solche correcte technische Auffassung und Beurtheilung, wie sie von tüchtigen, im gothischen Kirchenbau praktisch bewährten Männern ausgehen würde, und fährt dann fort: Allein es handelt sich hier weniger um technische Beweise für oder gegen die neue Treppenanlage, da wir unter allen Umständen den Fundamentalsatz festhalten, dass der Dom nach seinem ursprünglichen Plane ausgebaut werden muss, so zwar, dass uns jede wesentliche Abweichung als Fehler erscheint, wenn sie nicht in der Nothwendigkeit technisch begründet ist. Dieses als Hauptsache festhaltend, mag denn auch das Nachfolgende hier genügen, um darzuthun, dass die Neuerung nicht nur in keiner Nothwendigkeit begründet, sondern ein Fehler gegen das ganze System des Domes ist, der auch in technischer Beziehung die grössten Bedenken erregen muss.

Die Domthürme sind nach einem festen Systeme gebildet, d. h. ihre Urconstruction ist bedingt durch feste Anhaltspuncte, die das Mittelschiff und die beiden Doppelseitenschiffe des Domes darbieten, sie lehnen sich auf diese Weise organisch an die Doppelseitenschiffe an. Da die Hauptachse des Thurmes durch die Mittelsäule des Seitenschiffes bedingt ist, so ergeben sich drei Achsen, von denen die beiden äusseren durch die Aussenseite des Mittelschiffes im Innern und die Aussenseite der Wand des Seitenschiffes bestimmt werden. In der mittleren Achse ruht der Punct für die Endigung des Thurmes in der Krone des Helmes. Diesemnach besteht die Urconstruction des Domthurmes aus einem grossen Quadrate und in diesem aus vier kleinen Quadraten.

Die lichten Maasse der Seitenschiffe, so wie die Vorlagen ihrer äusseren Strebepfeiler in der unteren

Anlage geben für den Thurm die Stärke der Mauern und Pfeiler-Anlagen; diese Pfeiler-Anlagen sind wieder Quadrate, die sich aus der Mauerstärke des Thurmes ergeben. Alle diese einzelnen Theile entspringen aus der Theilung der Hauptquadrate. Es gibt in der ganzen Anlage durchaus keine willkürlichen Vorsprünge, alle sind bedingt durch die Achse des Hauptquadrates.

An der Westseite jedes Thurmes befindet sich neben dem durch das Mittelschiff bedingten Hauptportale ein Portal und ein Fenster, den Seitenschiffen entsprechend. Zur Seite (an einem Thurme südlich, am anderen nördlich) ist ein ganzes und ein halbes Fenster äusserlich angebracht, während jedoch im Innern des Thurmes zur Seite zwei ganze Fenster stehen und sich über dem Portal ein Fenster zeigt. Diese keineswegs willkürliche Anlage bedingt sich durch den Organismus des Ganzen; sie beweist, dass der alte Dombaumeister die gesetzliche Ordnung der Anlage festgehalten und dem Bedürfnisse, das eine Treppenaulage fordert, übergeordnet hat. Ohne Zweifel hat er sich hier die Frage gestellt, was wichtiger sei, die reine Durchführung der Construction, oder eine ästhetische Rücksicht, die etwa allein der Vorlage eines Treppenpfeilers über das halbe Fenster entgegengehalten werden könnte. Bei ihm war die Construction das Wichtigste, und ihr opferte er unbedenklich das halbe Fenster, wie wir dieses auch anderwärts hundertfach finden. Es ist keine Frage, dass die Aushöhlung einen Pfeiler, der im Organismus des Baues lediglich die Bestimmung hat, zu halten und zu tragen, bedeutend schwächen muss, indem dadurch jede Schicht und Lage im innersten Kerne zerrissen wird. Bei der gewiss anerkennenswerthen Technik des alten Domthurmes, in welchem jeder constructive Theil die schönste Auflösung findet, ist eine derartige Abweichung um so gewagter, als bei allen gothischen Thürmen von guter Construction die Treppen so angelegt sind, dass kein Pfeiler darunter leidet.

Was übrigens die ästhetische Seite der Frage betrifft, so können wir uns keineswegs mit denen einverstanden erklären, die da ohne Weiteres über die alte Treppen-Anlage den Stab brechen und dieselbe als einen groben Verstoss gegen das ästhetische Gefühl darstellen. Im Gegentheil müssen wir uns bei Beurtheilung mittelalterlicher Kunstwerke dagegen verwahren, dass man jene Regeln der Symmetrie und Schönheit, die sich an den neuen Bauten geltend machen, auf sie anwendet.

Die mittelalterliche Kunst kennt dieses nüchterne und trügerische Scheinwesen nicht, das stets auf Kosten der Wahrheit das Auge zu blenden sucht. Als erstes Gesetz finden wir in der mittelalterlichen Kunst die Wahrheit, d. h. die äussere Form jedes Werkes soll der Ausdruck des inneren Organismus sein. Dieser Satz wird durch die alte Treppen-Anlage keineswegs verläugnet, gleichviel, ob sie sich in den unteren Geschossen viereckig vorlegt und erst in der Höhe achteckig als Treppenthurm hinaufsteigt. Wohl aber ist es eine Täuschung, den Hauptpfeiler zur Anlage der Treppe auszuhöhlen und nach aussen hin den Schein zu geben, als ob der Thurm jeder Treppen-Anlage entbehre, während dieselbe doch in einem der Aussentheile liegt. Nur dann können wir von vollendeter Schönheit eines mittelalterlichen Kunstwerkes reden, wenn dasselbe in allen seinen Theilen wahr und echt erscheint, fern von jeder Täuschung.

Der Quadratbau des Thurmes, wie er in der Urconstruction liegt, geht in seiner Achse entwickelt bis zur Höhe des Hauptgesimses des Mittelschiffes. Erst auf der Höhe des Hauptgesimses beginnt der alte Dombaumeister aus dem Viereck sein Achteck zu construiren und zu zeigen, was er mit der Anlage des Pfeilers und des Treppenbaues wollte; hier enthüllt sich gleichsam sein Hauptgedanke in der Entwicklung der Thurmconstruction. Noch verbindet er das Achteck mit dem Viereck, indem er ersteres nur in den Pfeiler-Andeutungen zeigt, statt es in den Grundlinien auf dem Hauptgesimse anfangen zu lassen. Wäre letzteres der Fall, so würde die organische Ausbildung des Thurmes durch das Dach des Mittelschiffes beengt werden.

Dagegen lässt der Meister den Quadratbau noch um eine ganze Etage, etwa um eine Höhe wie die halbe Höhe bis zum Hauptgesimse, aufwärts gehen; hier auf der dritten Hauptetage (Horizontale) fängt erst die Etage des reinen Achtecks an, das sich fortbildet bis zur Krone des Helmes. Die am Pfeiler vorgelegte Treppe hört beim Hauptgesimse in ihrer quadratischen Anlage auf und endigt in einem achteckigen Thürmchen, das sich an den Quadratbau anlehnt, welcher schon das Achteck des oberen Pfeiler-Aufbaues in seinen Andeutungen aufnimmt. Es entspricht dieses wieder einem festen Gesetze, nach welchem die eine Formbildung da aufhören soll, wo eine neue Theilung anfängt.

Die ganze Anlage des Hauptpfeilers, in welchen jetzt die Treppe verlegt werden soll, ist so construirt, dass derselbe sich nach oben verjüngt; die Stärke des Hauptpfeilers (Nordthurm) wird demnach durch die hineingelegte Treppe in der oberen Etage nicht viel grösser als das daneben stehende Treppenthürmchen der alten Anlage (Südthurm), jedenfalls eine äusserst gefährliche Schwächung für die Dienste, welche der Pfeiler hier

noch zu leisten hat; und es kann ferner die neue Treppe im Hauptpfeiler weder vertical aufwärts gehen, noch beim Schlusse ausmünden. Sie muss, nach unserer Beurtheilung, im Pfeiler ihre Lage ändern und noch unterhalb der Endigung der Pfeiler, in der Richtung der Diagonale des grossen Quadrats, über das Gewölbe hin nach innen laufen. Sollten wir hierin irren, so werden wir uns gern berichtigen lassen, da wir lediglich die Sache im Auge haben, für welche es jedenfalls nur von Vortheil sein kann, wenn man sich schon an den untersten Theilen über ihre oberste constructive und formale Entwicklung klar wird.

Aus diesem hier im Wesentlichen angedeuteten Organismus der Thürme geht unzweifelhaft hervor, dass auf die Construction das Hauptgewicht gelegt worden und es demnach auch gegenwärtig die Hauptaufgabe sein muss, dieselbe rein und unverletzt bis zur Spitze des Helmes zu bewahren. Dass aber die neue Treppenanlage störend in dieselbe eingreift, dass sie nicht in senkrechter Richtung und ohne fehlerhafte Wendungen und Abänderungen durchführbar sein wird, scheint uns keine Frage zu sein, wenngleich wir gern die Entscheidung hierüber bewährten Fachmännern überlassen. Dagegen steigt die alte Treppe, ohne irgend einen Eingriff in die Construction, senkrecht bis zur dritten Hauptetage empor.

Hier an dieser Stelle wird gewiss jeder Sachkundige fühlen, von welch grosser Bedeutung die rein constructive Durchführung einer Thurmanlage ist.

Wenn Tausende mit Sehnsucht dem Tage entgegensehen, wo die Kreuzblume auf des Thurmes Spitze das grossartigste Werk der Vergangenheit und Gegenwart krönen wird, so darf am wenigsten der Gedanke den Blick zu dieser Höhe trüben, dass ein Verlassen des alten Planes üble Folge nach sich ziehen könnte. Nur das Gefühl der Sicherheit wird den Bau mit Freudigkeit fördern helfen, und diese Sicherheit finden wir nur im strengen Festhalten am ursprünglichen Plane, — einem Plane, der im südlichen Thurme schon die Probe von Jahrhunderten bestanden hat.

Wir sind fest überzeugt, dass S. Boisserée, der die grössten Verdienste um die Wiederherstellung des Domes sich erworben und mit scharfem Sinne die ganze constructive Entwicklung desselben erforscht hat, eine Abänderung wie die vorliegende nimmer gebilligt haben würde.

Er war von Sr. Majestät, dem hohen Protector des Dombaues, gleichsam als Wächter dieses heiligen Werkes hingestellt; möge sein Geist auch noch fernerhin über demselben walten, wie sein Andenken von ihm unzertrennbar ist!

Hiermit schliessen die im „Organ" 1856—57 über die Treppen-Modification im Nordthurme gebrachten fortlaufenden Artikel. Dem Schlusswunsche in denselben stimmen wir von ganzem Herzen und mit wahrhaftiger Begeisterung bei!

Wer der Verfasser der in jenen Jahren im „Organ" erschienenen Artikel „Der nördliche Thurm des kölner Domes" gewesen, hat Schreiber dieser Zeilen nicht zu ermitteln vermocht und kann in dieser Beziehung nur Vermuthungen haben. Es gebührt demselben aber die Anerkennung und das grosse Verdienst, der einzige Prophet gewesen zu sein, welcher schriftlich, den richtigen Standpunct im Sinne der alten Meister einnehmend, in Betreff der Treppen-Modification Wahrheiten 16 Jahre vorausgesagt hat, die wir demnächst durch Beschreibung und Abbildung jedem Kunstfreunde klar machen werden, da Zwirner in jenen Jahren natürlich es unterliess, etwas bekannt werden zu lassen, was gegen seine Treppenanlage sprach.

Vorauszusehen war, dass die so höchst wichtige Frage über die neue Treppenanlage auch über die Gränzen Deutschlands hinaus die Aufmerksamkeit der Männer vom Fache in nicht gewöhnlicher Weise in Anspruch nahm. Diese Urtheile werden auch hier zu rubriciren sein: Der *Ecclesiologist* brachte S. 460 Jahrgang 1856 die einfache Thatsache, welche Allen bekannt ist und schloss dann seinen Bericht so: *We deeply regret such differences in a work like the completion of thismagnificent church.*

Die in Amsterdam erschienene „*Dietsche Warande*" widmete im letzten Hefte des Jahrgangs 1856 dem nördlichen Thurmbau auch eine Notiz und sprach sich ebenfalls streng tadelnd über die Neuerung aus.

Das zuletzt erschienene Heft der „*Annales archéologiques*" von Didron in Paris von 1857 erwähnte auch die veränderte Treppenanlage im Nordthurme. Didron warnte in eindringlichster Weise vor der Umgestaltung des nördlichen Domthurmes, welche schon so viele gewichtige Archäologen offen missbilligt hätten.

In der 17. General-Versammlung des akademischen Dombau-Vereins zu Bonn am 12. November 1857 nahmen Herr Dr. Springer, Professor der Kunstgeschichte und Herr A. Reichensperger das Wort. Namentlich erörterte ersterer die Domthurmfrage eingehend und missbilligte entschieden die vorgenommene Abweichung-

vom Original-Plane. In dem betreffenden, von Studenten verfasstem Protocolle ist davon nichts erwähnt, warum, ist unerklärlich. Es hiess damals, die Rede Springer's werde in Druck erscheinen. Es hätte dies um so mehr im Interesse der Sache gelegen, als Herr Dr. Springer sich durch seine kunstgeschichtlichen Vorträge und Schriften namentlich in den Kreisen Ruf und Anerkennung erworben, in denen einstens nur jene deutschen Kunst- u. s. w. Blätter gelesen wurden, die es nicht gewagt oder der Mühe werth erachteten, sich auf diese wichtige Frage einzulassen.

Hiermit ist nun dasjenige Material wiedergegeben, das Schreiber dieser Zeilen hat ermitteln können. Es ist reichhaltig genug und bietet nach allen Seiten hin interessante Momente dar. Die Vergangenheit ist absolvirt, zu der die Gegenwart uns die Schlüssel geben wird, und könnte man nur wünschen, dass jeder Leser die Gelegenheit fände, die Süd- und Nordthurm-Treppe einmal von der Eingangsthüre in der Vorhalle des Domes bis zu ihrem Ende mit der Höhe des dritten Kranzgesimses zu begehen und zu besichtigen. Wie leicht würde es dann sein, Jedem die beiden Treppen in ihrer Verschiedenheit zu beschreiben! Doch hoffen wir durch einige erklärende Beilagen, dem schon früher citirten Werke „Der Dom zu Köln", von Franz Schmitz, entnommen, welches viele vortreffliche Blätter gerade über die Treppenfrage bringt, auch für diejenigen so deutlich als möglich zu werden, welche den Doppelgang noch nicht gemacht oder nicht machen können.

Das Kloster Beuron und die St. Mauruskirche in Hohenzollern.

Die grossen Verdienste der Klöster um die Pflege der Kunst sind weltbekannt und dafür kann man bis auf die neueste Zeit herauf die thatsächlichsten Beweise liefern. Allerdings liessen sich auch alle Klöster von den profanen Künstlern mitreissen und wirkten gleich diesen eben so zum Verfalle der Kunst mit als sie einst dieselbe zu der schönsten Blüthe bringen halfen. Aber bei dem neuesten, grossartigen Umschwung zum Besseren auf dem Gesammtgebiete der Kunst blieben auch die meisten Klöster nicht gleichgültig und lenkten entschieden in die bessere Bahn ein, zwar seltener in ihrer Gesammtheit, als ein geschlossenes Ganzes, sondern es wurde nur einzelnen Mitgliedern erlaubt, vom bisherigen Nihilismus abzugehen. Beuron aber scheint als ein Ganzes in alter Weise mit aller Entschiedenheit die Kunst als Hauptaufgabe pflegen zu wollen und nimmt daher gern angehende und ausgebildete Künstler in seine Mauern auf. Das Kloster selbst mit seiner Kirche im üppigen Zopfstyl umgebaut und in diesem, der strengen Regel des h. Benedict nicht entsprechenden Styl noch ziemlich gut erhalten, bot den eingetretenen Künstlern kein erwünschtes Feld, die alte Klosterkunst zu üben; daher ward beschlossen, in der Nähe einen Neubau aufzuführen. Es ist dies die St. Mauruskirche. Ueber mehrere Stufen steigt man von der Strasse auf einen kleinen, ebenen Platz empor und dann steht man bald vor einer Vorhalle, die auf zwei Pfeilern ruht und in der Mitte das Eingangsthor der Kirche erblicken lässt. Die Deke dieses einfach angelegten Vorbaues bildet der auch nach vorn durchaus offene Dachstuhl mit reicher Verzierung der Balken. Die ruhige Bewegung der Giebelbalken schliesst oben entsprechend ein Werk der Bildhauerkunst, bis jetzt das einzige an der Aussenseite des formstrengen Baues, ab: ein schwebender Engel aus Bronze mit einem Kreuze; er wurde von Lenz modellirt. Zur Aufnahme einer Glocke überragt die Abschlussmauer auf der Rückseite das Dach, ähnlich wie man dies an vielen alten Kirchlein auf Burgen und Friedhöfen sieht. Fenster in Form schmaler Lichtöffnungen finden wir zwei neben dem Eingang und zwei andere, durch eine Art Säule getheilt, auf jeder Langseite. Auf der Rückseite ist eine Sacristei mit selbständiger Bedachung an dem durchaus einfachen Bau von länglicher Anlage aufgeführt; andere Gliederung oder sonstigen architektonischen Schmuck entdeckt man weder aussen noch innen, diesen haben durchaus Bilder, Inschriften und Decoration zu ersetzen. Zuerst stossen wir an den Vorhallpfeilern auf mehrere Figuren anbetender Engel, gleichsam als die ersten Thorwärter, in edelstrenger Weise gedacht und ausgeführt, mit weissen, reichverzierten Gewänden und goldener Kopfzierde. Das Hauptbild in der Vorhalle bildet die Himmelskönigin, eine unbeschreiblich majestätische Gestalt, sitzend dargestellt mit dem Kinde, von einer Lichtglorie ganz umgeben, in weisser faltenreicher Gewandung und mit goldenem Diadem, auf einem prachtvollen Thronsitz, schon unten von der Strasse aus sichtbar. Während ihr Auge mit süsser Hoheit uns anblickt, scheint sie mit der einen Hand das göttliche Kind, es leicht umfangend, darzubieten und mit der anderen uns einzuladen. Der göttliche Sohn aber steht im priesterlichen Gewande aufrecht neben der Mutter auf dem breiten Sitze des Thrones und erinnert, obgleich in Jünglingsgestalt, mit seinem männlichen Ausdrucke an seine unendliche Würde, zeigt aber zugleich durch nicht weniger Milde in den Zügen

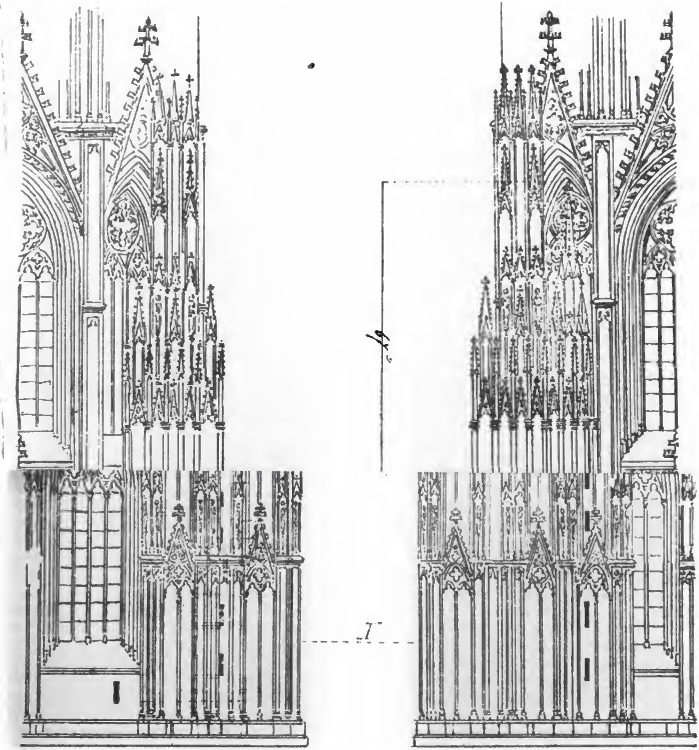
seine unbegränzte Erlöserliebe. Seine Rechte segnet voll Kraft und Anmuth, die Linke hält die Weltkugel. Jede Spur sinnlicher Mutterliebe und kindischer Zärtlichkeit der modernen Marienbilder ist mit Recht hier verpönt. In dem die Gruppe umgehenden Lichtkranze erscheinen mehrere Inschriften, z. B. *Qui me invenerit etc.* An der Seite des Kindes steht die Heldengestalt des Erzvaters Benedict und ihm gegenüber seine Schwester Scholastica, beide im schmucklosen, schwarzen Benedictiner-Bussgewand, auf teppichartige Felder gemalt, die durch kleine Palmenzweige mit den Bautheilen geistreich verbunden werden. Benedict schaut mit den vor der Brust flach ausgestreckten Händen anbetend nach dem Jesuskinde, sein Abtsstab lehnt innen an die linke Schulter; Scholastica mit der weissen Taube auf der Brust hält in der einen Hand eine Buchrolle, wohl die Ordens-Regel des Bruders, und drückt sie fest ans Herz, während die andere Hand gegen die Himmelskönigin einladend ausgestreckt ist.

Unter den Füssen der beiden Ordensheiligen zieht sich ein schmaler Fries über die Portalwand hin, der aber in der Mitte von der oberen Gitteröffnung der Eingangsthür unterbrochen wird. Den Schmuck des Frieses bilden zwei Reihen kleiner Heiligenfiguren in dunklem Gewande, welche nach altchristlichen Vorbildern ihre sinnbildlichen Tugendkronen dem Heilande zu opfern kommen. Es sind 5 Mönche und 5 Nonnen aus dem Benedictiner-Orden, die sich in hohem Grade in jenen Tugenden auszeichneten, welche sie hier darstellen sollen. Zuerst begegnet uns Ildefons als Doctor Marianus mit der Krone: Fides; Meinrad, aus dem Hause Hohenzollern, als Martyrer mit der Krone: *Fortitudo* (Starkmuth); Odilo, Abt von Cluguy, dem die Kirche ein neues Wachsthum der Marienverehrung und den Allerseelentag verdankt; Hermanus Contractus aus der nahen Reichenau, Verfasser des süssen *Salve Regina;* Anselm v. Canterbury, ein bekannter Glanz der Kirche. Die Tugendkronen dieser drei letzteren heissen: *Charitas, Patientia* und *Zelus.* Unter den h. Jungfrauen begegnen uns: zuerst die Fürstentochter Gertrud von Nivelles mit der Krone: *Humilitas;* Kunigunde mit der auf sie so passenden Krone der *Castitas;* Ida die *Pietas* sinnbildend; Francisca Romana wegen ihrer *Obedientia* bekannt; endlich die Abtissin Lioba mit der Krone der *Prudentia.* In gleicher Linie an der Innenseite des Thürstockes erläutern uns zwei anmuthige Engelgestalten das auf der Thür angebrachte: *Venite adoremus,* und die übrigen Seiten gegen Westen und Osten stellen in Form eines Frieses Scenen aus dem Leben der hh. Benedict, Maurus und Placidus vor, meist hellfarbig auf dunklem Grunde.

Das Innere zeichnet sich durch ein ehrfurchtgebietendes Halbdunkel aus, welches durch die schmalen und nur wenig Licht einlassenden Fenster selbst bei hellem Sonnenscheine bewahrt bleibt. Das Auge wird gleich beim Eintritt durch das die ganze Hinterwand ausfüllende Altarbild gefesselt, welches den Tod Christi am Kreuze darstellt. Wie das „Organ für christliche Kunst“ vor Kurzem eine Abbildung brachte, erblicken wir auch hier das Kreuzesopfer gleichsam in idealer Verklärung, und nicht in seiner historischen Wahrheit, die nur mehr das Aeusserliche und Vorübergehende und nicht so fast das Wesentliche und Immerwährende darzustellen im Stande ist. Der unbeschreiblich schöne und doch wie übersinnliche Leib steht am Kreuze vielmehr als dass er hängt, die ausgestreckten Arme scheinen mehr das Kreuz zu tragen, als dass sie daran gewaltsam ausgestreckt wären. Das Todtenantlitz, frei von irgend welcher Verzerrung, ist in freiwilliger Ergebung nach vorn geneigt, nicht auf die Seite gesunken. Die Blutstropfen an der offenen Seite, an Händen und Füssen wecken mehr die fromme Verehrung des kostbaren Blutes und seiner Geheimnisse als dass sie den schauerlichen Leidenskampf vergegenwärtigen. So und nicht anders würde sich eine sichtbare Erscheinung des Frohnleichnams im Augenblicke der Wandlung beim h. Opfer darbieten und so hat auch die Kunst im Dienste der Kirche den gekreuzigten Gottmenschen für den Altarschmuck stets dargestellt.

In weiterer Entfaltung unseres Altarbildwerks finden wir zwei Reihen von Heiligen, drei und drei, wie sie als lauter jungfräuliche Seelen dem Lamme folgen, als: Maria und Johannes Ev. in einer würdevollen Darstellung, die sie über die gewöhnlichen Verhältnisse menschlichen Schmerzes erhebt; dann Joseph in geheimnissvoller, ruhiger Verzückung nach dem h. Pflegsohne hinschauend, und Johannes d. T., mit prophetischem Blicke auf das Lamm Gottes hinweisend; endlich Katharina und Cäcilia als Vertreter der kirchlichen Wissenschaft und Kunst (zunächst der Musik). Nach oben schliessen das Bild die idealen Sinnbilder der Evangelisten ab, und zu Füssen des Kreuzes entspringt die paradiesische, vierarmige Heilsquelle, aus welcher der Hirsch als Sinnbild der heilsverlangenden Seele, seinen Durst löscht. Die noch übrigen Felder in den Ecken füllen Inschriften aus. Die Seitenwände beleben Engelgestalten in weissen Leviten-Gewändern, knieend vor sinnbildlichen Weihrauchschalen, weil sie als die beständigen Zeugen des h. Messopfers nie fehlen dürfen in dergleichen Darstellungen. Schauen wir auf den Altarbau selbst herab, so bemerken wir eine nach drei Seiten offene Mensa, unter

Beilage 2 u. 3. Doppelblatt zu N.° 5 des Organs für christl. Kunst.



Treppe (Nordseite) d. Nordthurmes   Treppe (Südseite) des Südthurmes.

des Domes zu Cöln.

welcher ein Marmorbild des Kirchenpatrons, wie im Grabe ruhend, ausgestreckt liegt. Hübsch gebaute Säulchen tragen die Altartischplatte und darauf erhebt sich ein Tabernakel. An den unteren Feldern der Wände erscheinen stylisirte Palmen, und die farbigen Platten des Fussbodens stehen in anmuthiger Harmonie mit den reich geschmückten Feldern des flachen Oberbodens aus Holz. Das Wandfeld über dem Eingang nimmt die Darstellung des sterbenden h. Maurus ein, und es dürfte dieser doch wiederum abgesonderte Raum ganz angemessen sein, da er dem Opferaltar gegenüber liegt, neben diesem aber keine geeignete Stelle zu finden war, weil der Heilige mit ihm auch nicht in näherer Verbindung stand. So bildet das Ganze aussen und innen ein schönes Bauwerk, das als ein Versuch ganz eigener Art dasteht.

Wir haben hiermit St. Maurus weitläufig beschrieben, um so den Kunstfreund durch bereits Bestehendes am besten zu belehren, wie Beuron durch seine Künstler einen entschiedenen Versuch gemacht hat, die altehrwürdige Klosterkunst wiederum ins Leben zu rufen. Leider haben sich die dabei betheiligten Meister nicht frei nach ihren ursprünglichen Plänen entfalten können, sie mussten sich mit bescheidener Einfachheit begnügen, immerhin erkennt man aber daraus, was sie doch wollen, nämlich ins höchste Alterthum innerhalb gewisser Gränzen zurückgreifen, um so der modernen und verflachten Kunstpraxis gegenüber eine feste Basis zu finden und Besseres mit Sicherheit anzubahnen. Und die Kunst kann gewiss nur dadurch zur Vollendung reifen, dass die christlichen Ideen, welche ohne Zweifel über alles, was Alterthum und die neuesten, mitunter gewiss schätzenswerthen Errungenschaften bieten, weit erhaben sind, dargestellt werden, und zwar mit jener Natürlichkeit und Bestimmtheit, mit jener weisen Mässigung bei aller Kraft und jener stillen Ruhe bei aller Bewegung, welche wir vor Anderem bei den Alten bewundern. Mit Halbheiten, wie leider viele christlich denkende Künstler vorgehen, kommt man gewiss zu keinem erwünschten Resultate. Sei es auch, dass St. Maurus vielen Künstlern so wie Kunstfreunden und Laien ein Kopfschütteln oder Achselzucken für den Augenblick unwillkürlich abnöthigt, ja, sie vielleicht zu einer Aeusserung über hier vorkommende Einseitigkeit oder gar Schwärmerei fürs Alterthum und Beiseitesetzen der Gegenwart hinreisst, so sind Beurons Künstler doch gut daran und sollen auf ihrer strengernsten und doch zugleich anmuthigen Richtung getrost fortfahren, und sie werden durch ihre hoffnungsreichen und gesicherten Fortschritte ein neues *Monte Casino* für Deutschland schaffen.

Tirol. C. A.

Zur Erklärung der Domthüren in Augsburg.

„Dem 11. Jahrhundert, vielleicht schon der ersten Hälfte desselben, gehört die grosse eherne Flügelthür am Dome in Augsburg an, die jedoch nicht ein Ganzes, sondern aus einzelnen Tafeln zusammengesetzt ist, jede mit einer einzelnen Gruppe oder Figur, deren Beziehung und Gesammtinhalt räthselhaft erscheint und um so schwerer zu entziffern ist, als sie wahrscheinlich nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zusammenhange angebracht sind und sieben derselben völlige, vielleicht bei einer Reparatur und Vergrösserung der Thür entstandene Wiederholungen bilden.“ Diese nach Schnaase räthselhaften Figuren sind, wie bekannt, wiederholt Gegenstand archäologischer Excurse gewesen. Allioli, [1]) Kugler, [2]) Forster, [3]) Herberger [4]) und zuletzt Karch [5]) versuchten es, in das räthselhafte Durcheinander der Figuren Ordnung zu bringen, und Sighart in seiner Geschichte der bildenden Künste im Königreiche Baiern fasst die Summe dieser Erklärungen in Folgendem zusammen: „Was den Inhalt der Bildwerke betrifft, so ist wohl kein Zweifel, dass ihnen eine symbolische Bedeutung zukomme. Wahrscheinlich findet sich die ganze Geschichte der Schöpfung, Erlösung und Heiligung der Menschheit, also die ganze Heilsökonomie Gottes, hier vorgestellt. Da sehen wir die Erschaffung des Adam, der Eva, die Belehrung Adams durch Gott im Paradiese, den Sündenfall, dann die Erlösung, die Auferstehung Christi (Samson), die Kirche in ihrer Lehrthätigkeit (Weib mit Küchlein), dann die Kämpfe und Mittel des Einzelmenschen gegen die lockenden Versuchungen, um der Frucht der Erlösung theilhaftig zu werden.“

Mir fallen bei dieser Erklärung die Schicksale der antiken Vasenbilder ein: man konnte sich in den räthselhaften Darstellungen nicht zurecht finden und kam schliesslich zu dem Resultate, es seien diese Bilder dem Dienste und Culte der Mysterien entnommen, und da man von letzteren auch weiter nichts wusste, so passte nach Reber's Ausspruch diese Erklärung vortrefflich — „wie der Blinde zur Nacht“. Bei der Zuhülfenahme symbolischer Erklärungen für Darstellungen aus der romanischen Zeit dürfte man sicherlich viel strenger und gewissenhafter sein, als es allgemein der Fall ist.

1) Die Bronzethür des Domes von Augsburg.
2) Kugler, Kl. Schriften I. 149. III. 755.
3) Denkmale der deutschen Kunst. III. T.
4) Die ältesten Glasgemälde des Domes von Augsburg. 24.
5) Die Räthselbilder an der Bronzethür der Domkirche zu Augsburg. 1869.

Selbst in den Katakomben wird meines Erachtens viel Unfug getrieben, und eine genaue Vergleichung der Malereien darin mit den Darstellungen auf den etrurischen Sarkophagen, die erst jüngst durch Brunn theilweise publicirt wurden, wird noch immer neue Aufklärungen und Berichtigungen bringen. Ich behalte mir vor, darüber später eingehend zu handeln; für heute theile ich ein Bild mit, das sich auf dem Altare *portatile* des Kaisers Arnulph in der Schatzkammer der reichen Capelle in München befindet und das für die augsburger Thür von besonderer Bedeutung ist. Der Altarstein besteht aus zwei Platten von grünem Chalcedon, 0,10 breit und 0,15 lang, die in Holzrahmen eingeschlossen und ehemals mit Emailverzierung (*émail cloisonnée*) geschmückt waren. Ueber diesen zwei Platten, die gleich gross wie die Hälften eines Diptychons zusammengeklappt werden konnten und jetzt über einander liegen, erhebt sich ein Aufbau, den alten Ciboriums-Altären gleich, mit vier Säulen und darüber einem viergiebeligen Dache. Auf diesem ist ein prachtvoller Kamm mit ungeschliffenen Saphiren und in der Mitte war wohl ein jetzt fehlender blumenartiger Kreuzabschluss. Das ganze Dach ist mit getriebenem Goldblech überzogen und zeigt eine Reihe von Darstellungen, die durch Inschriften erläutert werden, in folgender Ordnung:

1) Christus vor einem in ein Tuch eingewickelten Manne; dahinter eine stehende Person; die Inschrift: IC XC Lazarus.

2) Christus auf einem kleinen Gebäude, vor ihm eine schwebende Figur:
Si filius Dei es mitte te deorsum.

3) Christus neben einem Apostel, vor ihm 2 Schafe:
Petre amas me.

4) Christus auf einem Berg neben einer schreitenden Figur, zu seinen Füssen kostbare Gefässe.
Vade Satanas.

5) Christus neben einer stehenden Figur:
Dic ut lapides. Non in solo pane.

6) Christus in Begleitung eines Apostels in eine Stadt eingehend.

7) Zwei Träger mit einem Todten auf der Bahre:
Filius viduae.

8) Zwei langgekleidete Figuren, vor deren Füssen Lilien und zwei Vögel wie Hühner:
Considerate lilia agri.

Am Dachgesims eine Inschrift nennt den Auftraggeber des Kunstwerks:

Rex Arnulfus amore Di perfecerat istud ut fiat ornatus sc . . . . . tibus istis Quem Christus cum discipulis componat ubique.

Die langgekleidete Figur mit den zwei Vögeln zu Füssen hat in Gestalt und Gestus eine absolute Aehnlichkeit mit der Figur der augsburger Thür, welche Hühner zu füttern scheint, und besteht nach der oben gegebenen Inschrift gar kein Zweifel, dass jenes Bild, welches Sighart „die Kirche in ihrer Lehrthätigkeit" deutet, nichts anderes sei, als die einfache plastische Wiedergabe des bekannten evangelischen Gleichnisses von den Lilien, die nicht spinnen, und den Vögeln, die nicht ärnten, und die doch von Gott gekleidet und genährt werden.

Diese echt evangelischen Bilderkreise der alten Zeit, wie sie noch in der griechischen Kirche sich erhalten haben und in der ἡρμενια της ζωγραφικης Didron's im Abendland erst in unserer Zeit bekannt wurden, haben, wie wir aus Dr. Heider's Schriften wissen, im 13. Jahrhunderte der symbolischen scholastischen Darstellungsweise weichen müssen, und damit wird uns das Verständniss von Darstellungen früherer Zeit doppelt erschwert, weil einerseits diese Zeichnungen häufig zu wenig charakterisirt sind und andererseits die spätere Symbolik einen solchen Einfluss gewonnen hat, dass wir heutzutage noch mit Vorliebe zu Deutungen in diesem Sinne geneigt sind. Für den Culturhistoriker und christlichen Archäologen wäre das aber eine dankenswerthe Aufgabe, den Ursachen nachzuspüren, welche diesen scholastischen Bilderkreis im Abendlande so grosse Bedeutung gewinnen liessen, während gerade zu dieser Zeit der Orient in der Kunsttechnik das Abendland wieder in die Schule nahm, wie ich in meiner Kunstgeschichte des Kreuzes dies ausführlich nachgewiesen habe.

Die Bronzethür von Augsburg dürfte aber durch Vorstehendes nicht nur an Bedeutung gewinnen, sondern das Angeführte legt auch jedem Archäologen von Fach die Verpflichtung auf, durch Vergleichung gleichzeitiger und früherer Monumente gesunde Erklärungen herbeizuführen für die Kunstproducte einer Zeit, die wir häufig nach später maassgebenden Gesichtspuncten und desshalb unrichtig heurtheilen. Das Studium der griechisch-christlichen Kunst ist für die romanische Periode von eben so grosser Bedeutung, wie das der Antike für die altchristliche; und Dr. Kraus hat in seinem neuesten Werke über „die christliche Kunst" den rechten Ton angeschlagen, dass er die spätrömische Kunst mit in Betracht zog, — freilich hätte er meines Erachtens mehr als bloss Lübke's Werk nachschreiben sollen.

Prof. Dr. Stockbauer.

Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters.

Von W. Wackernagel.

(Schluss.)

Bei einem der genannten Kleidungsstücke, und gerade dem hauptsächlichsten von allen, sehen wir die Bedeutsamkeit nicht auf die Gestalt desselben, noch auf den Ort, wo der Priester es trägt, noch auf eine geschichtliche Erinnerung, wie bei dem Manipulus an die Fusswaschung unseres Herrn, sondern allein auf die Farbe begründet: es ist dieses der den ganzen Leib bedeckende Rock, die Alba, die eben auch ihrer Farbe wegen so benannt ist. Weiss waren schon die Röcke der Leviten gewesen und eben dies die priesterliche, überhaupt die festliche Farbe beinahe alles Heidenthums (von den Priesterinnen der Cimbern wird es bei Strabo berichtet): die Kirche nun hielt die altüberlieferte Farbe in dem Sinne fest, dass mit der Alba auf das reine Leben Christi oder auch in Christo solle hingewiesen sein, auf den heiligen Wandel im Glauben und mit guten Werken, der, wie eine Reimprosa des zwölften Jahrhunderts die Bildlichkeit noch vervollständigt, ein Krieg ist „wider den swarzen meister". An dieser Stelle also greift schon in die Kleidersymbolik die Symbolik der Farben ein. Und sie hat noch weiter gegriffen. Bis in die Zeit der Carolinger ist allerdings das Weiss die einzige und recht eigentlich die Standesfarbe der Priesterschaft gewesen, und auch seitdem ist sie immer noch die allgemein vorherrschende: aber sie gilt nicht mehr allein. Bereits Hieronymus in seiner Auslegung der heiligen Schrift hatte mit Wohlgefallen bei der bunteren Ausstattung des israelitischen Hohenpriesters verweilt und deren vier Farben nach Philo's und Josephu's Vorgange auf die vier Elemente gedeutet: das Weiss auf die Erde, das Blau auf die Luft, den Purpur auf das Wasser, den Scharlach auf das Feuer. Und dieses Beispiel mochte mit dazu wirken, dass im zehnten Jahrhundert auch die christliche Priesterschaft dem bisher allein gültigen Weiss noch drei andere Farben von Bedeutsamkeit hinzufügte, zwar nicht wie dort in Israel Blau, Purpur und Scharlachroth, sondern in der römischen Kirche Roth, Grün und Schwarz, sodann Roth, Grün und anstatt des Schwarzen Blau, nämlich Dunkel- oder Veilchenblau, zuletzt Roth, Grün und neben einander Schwarz und Blau, in der griechischen aber Roth und Grün und anstatt des Schwarzen und des Blauen Purpur. So sind denn Weiss, Roth, Grün, Schwarz und Blau bis auf den heutigen Tag die liturgischen Farben der Kirche des Abendlandes, und zwar in der Art, dass jede derselben nur bei festgesetztem Anlass auf dem Gewande des Priesters, in der Bekleidung des Altares u. s. f. erscheinen darf; welchen Sinn dann aber jede besitze, hat vollständig und bestimmt zuerst Durandus ausgesprochen. Es bezeichnet also das dunkele Blau die Sündentrauer und die Busse und gilt demgemäss in der Adventzeit und den grossen Fasten; Schwarz die noch tiefere Trauer über den Tod des Herrn wie über den geliebter Menschen, am Charfreitag und bei Leichengottesdiensten; Roth das Blut der Heiligen und die Freude, an den Tagen der Apostel und der Martyrer und am Pfingstfest; Grün die Hoffnung auf die ewige Seligkeit, nach Epiphanien und Pfingsten; zu allen übrigen Zeiten endlich ist Weiss verblieben, die älteste und allgemeinste der liturgischen Farben, das Sinnbild der Reinheit und der Reinigung. Andere Deutungen als diese, wie z. B. dass eine rothe Stola den Wein, eine weisse das Brod im Abendlande bezeichne, sprechen nur die gelegentliche Meinung Einzelner, nicht die der Kirche aus.

Schwarz, Weiss und Roth kommen jedoch in eben solchem Sinne, wie der Gottesdienst sie verwendet, auch ausserhalb desselben, obwohl immer noch als Farben von kirchlicher, von religiöser Bedeutung vor. In Schwarz wird um Gestorbene Leid getragen: bereits die Weiber der Cimbern erschienen nach deren Niederlage schwarz; dem ähnlich ist in der Tristanssage ein schwarzes Segel die schon von fern her drohende Ankündigung einer Trauerbotschaft, und schwerlich hat man diesen Zug erst aus der Geschichte des Theseus herübergenommen. Aber auch Weiss war eine Farbe der Trauer, jedoch nur mit der schwarzen verbunden, schwarzer Rock und weisse Kopfbedeckung, oder vielmehr, da nur Witwen und solche Frauen, die ein Leidwesen gleich dem der Witwe bezeigen wollten, sich so kleideten, war das Weiss nur ein Sinnbild für die Keuschheit des nun gattenlosen Lebens. Daher in Frankreich *blanche* die gewohnte Benennung verwitweter Königinnen; für die Mutter Ludwig's des Heiligen, die in Wirklichkeit Clementia hiess, hat daraus ein vermeintlicher Eigenname, Blanca oder Alba, werden können. Und gleichfalls ein Sinnbild der Reinheit ist die uraltübliche weisse Farbe des Gewandes, das man über die Neugetauften warf; weiterhin ward eben ein solches bei der Firmung angelegt, und weil man diese am Sonntag nach Ostern, dem Sonntag Quasimodo geniti vorzunehmen pflegte, nannte man denselben auch *dominica in albis* und schon die ganze Woche vorher *septimana in albis*, die weisse Woche. Endlich Roth ist der Gegensatz zu Schwarz, der Gegensatz der Freude zu der Trauer: die Bretagner

kleiden bei Todesfällen im Hause die Bienenstöcke in Schwarz, an Freudetagen, wie Geburt und Hochzeit, in Roth ein, und in dem schönen deutschen Märchen von den zwei Brüdern ist, wo die Königstochter sterben soll, die ganze Stadt mit schwarzem Flor verhangen, wo aber Hochzeit machen, mit rothem Scharlach.

Während in vorher besprochener Weise die Priesterschaft der alten Kirche sich schon früh gewöhnte, die eine ursprüngliche Farbe ihres Standes, das Weiss, nach Zeit und Umständen mit mehrerlei anderen Farben wechseln zu lassen, blieben die Klostergeistlichen und die, welche sonst zur Busse und Andacht sich aus der Welt zurückgezogen hatten, Tag für Tag bei einer und derselben Farbe stehen. Denn sie waren noch viel corporativer gegen die übrige Menschheit abgeschlossen als eben die Weltgeistlichen, die unter die Laien hinaus verstreuten Priester; für sie hatte das Kleid, dessen Gestalt und Farbe sie unterschied, verdoppelte Bedeutung, und Ausdrücke wie *vestem mutare* konnten, so äusserlich damit auch die Sache genommen war, den Uebertritt in das geistliche Leben bezeichnen. Hier nun steht der Zeit nach und in sonstiger Rücksicht das Schwarz voran, die Farbe der Sündentrauer und der Busse, und mit ihm das Grau, das sich in seiner schmutzigen Art den hellen und sauberen Farben der Welt vielleicht noch ausdrucksvoller entgegensetzte. Schon in den ersten Jahrhunderten der Kirche kleideten sich die in Schwarz oder Grau, die Allem sonst entsagen und einzig den Uebungen des Glaubens leben wollten: *quae pullam tunicam*, schreibt Hieronymus einer frommen Christin, *nigrosque calceolos candidae vestis et aurati socci depositione sumpsisti*; und noch all die späteren Zeiten hindurch trugen Schwarz und namentlich Grau Büsser und Büsserinnen; eben so war Grau das Kennzeichen der Pilger. Und von den Pilgern her mag es gekommen sein, dass man zuweilen auch den ungenähten Röcken Christi graue Farbe zuschrieb, so dem im Lateran zu Rom und dem zu Trier, letzterem in dem Gedicht vom König Orendel, selbst einer Pilgerdichtung, deren Held, weil er auf seinen Fahrten den heiligen grauen Rock an sich trägt, nun auch der graue Rock genannt wird. In Wirklichkeit freilich ist der trierer Rock purpurfarben, während über die Farbe des römischen verlässliche Berichte mangeln. Bruder David von Augsburg in einer Gebetpredigt über das vorbildliche Leben Christi sagt: „wie dîn gewant gestalt wære, des woldestu uns niht lâzen schrîben, daz wir dînen siten unde dînen werken mêr volgeten denne den kleidern: wir betrügen uns selben anders unde ruomten uns vür die andern, wir wæren dîn nâchvolgære, sô wir dir gelîch gekleidet wæren, unde wânten, uns solte genüegen dâ mite, unde liezen die tugent under wegen; dâ dîn rehte kraft an lît dîner nâchvolgære unde dîner schuolkinde", und das scheint zugleich gegen den Irrthum und Betrug der Kirche mit jenen vermeintlich und vorgeblich noch vorhandenen Röcken und gegen den Hochmuth der Büsser und der Pilger gerichtet zu sein, dass sie eben so wie der Heiland selbst gekleidet wären.

Aber wir kehren zu dem Schwarz zurück. Ausser denen, die damit nur ihre entschiedenere Gläubigkeit und Bussfertigkeit bekennen wollten, nahmen solch eine Kleidung auch diejenigen an, welche voll und förmlich aus der Welt zurück und in Klöster und Mönchsorden traten, und so ist für die ältesten unter diesen, im Morgenland die Basilianer, im Abendlande die Benedictiner, auf alle Zeit hinaus Schwarz die Standesfarbe geworden; dass vorübergehend, um das J. 400, auch in Konstantinopel Bischöfe der rechtgläubigen Kirche sich so trugen, während die der ketzerischen Novatianer bei dem Weiss verblieben, war nur eine Aeusserung des mönchischen Hanges, der damals überhaupt die Priesterschaft beherrschte. Auf die Benedictiner sind die von der Regel des h. Augustinus, die Canoniker, deren Leben ja wesentlich ein Priesterthum, nur in klösterlichen Formen ist, mit Weiss gefolgt, die Cistercienser sodann mit Grau, die anderen jüngeren Orden wiederum mit Schwarz oder Weiss, und nur den Franciscanern hat eine ganz neue Farbe beliebt, die braune, die noch missfarbiger als Grau und noch viel mehr ein Ausdruck der verzichtenden Demuth scheinen durfte. Bekannt ist, wie man sowohl im örtlich beschränkten als im allgemeineren Sprachgebrauche die einzelnen Bruderschaften und deren Klöster schlechthin nach den Farben der Ordenstracht zu benennen gepflegt, wie häufig man also nicht Benedictiner oder Dominicaner gesagt hat, sondern schwarzer Bruder, englisch *black friar*, nicht Prämonstratenser, sondern weisser Mönch, nicht Cistercienserregel und Cistercienserkloster, sondern graues Leben, graues Kloster.

Was sich an die geistlichen Farben zunächst anschliesst, die Farben, wodurch die einzelnen Facultäten der Hochschulen sich unterscheiden, haben diese alle ihren Ursprung auch schon im Mittelalter genommen? Mir ist von daher einzig das Roth der Doctoren der Rechte bekannt, und auch dieses erst aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Aber nicht bloss in den Kirchen hienieden brach sich das eine reine Licht des Glaubens und der Andacht in verschiedene Farben, und nicht bloss die Körper-

schaften des klösterlichen und des gelehrten Lebens waren durch die Farbe gekennzeichnet und gesondert: bis in den Himmel hinauf rückte man die Farbenleiter und dachte sich auch die Seligen stufenweise mit anderen Farben angethan: „gel, rôt, grüne unde wîz. daz gele cleit mit vreuden treit, den abstinentien hertikeit mit kestegunge selwet und in alsô virgelwet, daz der tugende ubergnz verdrucket wol des blûtes vlnz und im die gelen forme geben. swer aber endet hie sîn leben durch got an der marterât, der kumet mit rôserôter wât zû hove in grôzer êre, swer ouch mit rechter lêre die grûse des gelouben offenliche und tongen prediget unde lêret und got dar an êret, daz er an im ist kûne, des cleit sîn billich grûne, die in mit vreuden ummevân. sô sal der wîze cleider hân, der an got sîn leben zert und kûsche von der werlde vert: ei wol im, swer mit vlîze an der genâden wîze daz cleit lange bleichit und under sich erweichit, swaz in zû valscheit bekort! ie schôner hie, ie schôner dort.“ So der Prologus des Passionals; kürzer und mit besserer Anordnung der Epilogus: zuerst, d. h. dem Range nach zuoberst, kommen da „in rôten kleiden“ die Martyrer, „in kleiden grûne“ sodann die Bekenner, „lûter unde wîz“ die Keuschen, zuletzt „lûter unde gel“ die in Enthaltsamkeit sich Casteienden. Dieselbe vierfache Unterscheidung, nur dass anstatt des Weissen Silber gebraucht ist, zeigt sich in den Nimben der Seligen auf dem grossen Bilde des Himmelreiches, das Herrad gemalt hat, während anderswo mit Weglassung des Gelben der Farben nur drei sind, an den Kleidern wie an den Aureolen. Auf Grund dieser Vorstellung, die sich als allgemein kirchliche dargibt, baut Heinrich von Kröllwitz in seiner Auslegung des Vaterunsers mit dichterischer Freiheit weiter und deutet von den zwölf Edelsteinen des himmlischen Jerusalem den Smaragd, der grün ist wie das Gras, ehe es blüht und Früchte trägt, auf die Propheten als die Anfänger des Glaubens, den Jaspis, welcher dem Grase gleicht, wenn es blüht und sich besaamt, auf die Apostel, den blutrothen Rubin auf die Martyrer, den blauen Sapphir auf die Bekenner, nach deren Lehre wir uns von Sünden bessern sollen (Blau aber ist die Farbe der Busse), den schneeweissen Sardonyx auf die keuschen Jungfrauen, den braunen Chrysopras auf die „man unde vrowen, die wir in riuwen schowen und die witewen sîn genant“, endlich den Hyacinth, der seine Farbe nach den Wolken wandelt, auf die Eheleute, deren Sinn gezwungen ist sich bald hier, bald dort hin, wie es der Welt Lauf mit sich bringt, zu kehren und doch zugleich nach dem schönen Himmel sich färben soll.

In solcher Art sind die Farben unter die geschichtlichen und die wirklichen Personen stufenweise ausgetheilt; Gleiches geschieht in der kirchlichen Anschauung einigen gangbaren Personificirungen gegenüber: die Liebe trägt ein Gewand so roth wie Feuer, die Hoffnung ein grünes, der Glaube ein weisses, die vier weltlichen Tugenden aber, Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigkeit und Tapferkeit, gehen in purpurrothen Kleidern: Beleg hiefür eine Stelle Dante's im Fegefeuer, deren Erklärer auch noch zu vergleichen sind.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Cannstatt. (Sculptur.) Vor Advent 1872 ist in dem schönen Chor der durch Leins restaurirten gothischen Kirche von Cannstatt am Neckar ein Crucifix von seltener Schönheit aufgestellt worden, die Stiftung eines angesehenen Bürgers und Gemeindeältesten, Herrn Karl Hartenstein. Das Kreuz ist aus Eichen-, der sieben Fuss hohe Christuskörper aus Birnbaumholz. Die Arbeit ist von dem öfter genannten Bildschnitzer Johannes Zeiser in Stuttgart, der in den letzten Jahren mehrere Crucifixe für würtembergische und badische Kirchen, so in Waiblingen, Tuttlingen, Unter-Oewisheim, verfertigt hat. Auf dem cannstatter Werke ist der seelenvolle Ausdruck des Antlitzes an dem geneigten Haupte gleich sehr wie das schöne Ebenmaass der edeln Gestalt des sterbenden Erlösers zu bewundern. Wir fügen bei, dass der Preis des Ganzen verhältnissmässig sehr billig war.

Aphorismen über Kunst.

Von W. A. Ambros.

Die Architektur ist die am meisten an die Materie gebundene Kunst.

Bei dem rohen Widerstande oder, besser gesagt, der Trägheit, welche die Materie ihrer Vergeistigung entgegensetzt, bedarf die Architektur zur Ausführung ihrer Ideen auch des verhältnissmässig grössten handwerklichen Apparats und der mühsamsten Bearbeitung des materiellen Substrates.

Hier müssen nothwendig viele untergeordnete Arbeitskräfte mithelfen; die gemeine Geschicklichkeit des Steinmetzen, des Maurers muss der künstlerischen Idee des Architekten zu Hülfe kommen; ja, der Architekt gibt nur diese Idee, den Gedanken des Ganzen her, jene untergeordneten Kräfte regen sich, um diesen seinen Gedanken materiell, schau- und greifbar zu verwirklichen — er selbst legt an das in der Ausführung begriffene Werk schwerlich mit Hand an. Hier tritt aber die Person des Künstlers gegen das Werk am meisten zurück. Es ist bezeichnend, dass man den Erbauer des kölner Domes nicht mit Zuverlässigkeit kennt — und nennt man den Namen Phidias.

so denkt wohl Jeder sogleich an das olympische Zeus-Ideal —, während bei den Namen Iktinos, Kallikrates, Menesikles sich selbst der Gebildete vielleicht erst besinnen wird, wer von ihnen das Parthenon, wer die Propyläen gebaut hat. Der geübte Blick fühlt allerdings aus dem Architekturwerk ein grösseres oder geringeres Verständniss der Formen und Verhältnisse, einen grösseren oder geringeren Schönheitssinn, der dem Erbauer innewohnte, sehr wohl heraus. Allein im Ganzen gleich ist ein dorischer oder ionischer Tempel, ein gothischer Dom mehr oder minder dem andern seiner Art, und es kommt mehr auf die künstlerische Entwicklung des ganzen Baustyles als Princip, als auf die Ausführung des Principes in einzelnen, bestimmten Werken an. Der gegebene Stoff (wie er z. B. im Epos, im Drama u. s. w. dem Dichter zur Fassung in künstlerische Form geboten ist) entfällt bei der Architektur ganz — wir können nicht fragen, was dieser oder jener Tempel oder Dom bedeute — er stellt nichts vor — er ist eben ein Tempel, ein Dom. Die Materie verlangt hier vom Künstler nichts, als dass er ihr schöne Formen gebe, in denen sich die architektonische Idee klar ausspreche. — Der Gesammteindruck eines architektonischen Werkes wird sich daher immer nur auf sehr allgemeine Kategorieen zurückführen lassen — der Anmuth — der Erhabenheit. Die Bestimmung eines Gebäudes steht übrigens mit seinen künstlerischen Formen nicht in einem untrennbar inneren Zusammenhang — man kann im Theseion sehr gut christlichen Gottesdienst halten — wogegen es schon durchaus nicht anginge, z. B. den belvederischen Apoll zur Verehrung auf den Hochaltar zu stellen. Allerdings aber prägt sich der Geist, die religiöse Anschauung, die Lebensweise eines Volkes in seiner Architektur auf das bezeichnendste aus, und in diesem Sinne wäre der christliche Gottesdienst im Theseion doch ein arger Missgriff. Dass der griechische Tempel die schöne Befriedigung des Hellenen in sich selbst,[1]) der himmelanstrebende gothische Dom den über das Irdische hinausstrebenden Geist des Christenthums treffend ausspricht; dass der Tempel mit seinen ringsumlaufenden Säulenreihen eben nur ein Haus für den in seiner Statue repräsentirten Gott darstellt, dessen Inneres für das Volk nicht da ist, während der Dom mit seinen nach aussen sich erweiternden Pforten in stummer Steinsprache zum Eintritte ins Innere, das eine dem Aeussern völlig entsprechende künstlerische Entwicklung zeigt, einladet und gleichsam ausruft: „Kommet alle her, die ihr beladen und mühselig seid!“ — das alles sind längst erkannte Wahrheiten. So weit — und nicht weiter geht also die Architektur über das blosse schöne Spiel mit Formen hinaus.

Ihr zunächst steht die Plastik. Auch sie hat noch mit Bewältigung der rohen Materie zu thun, doch bedeutend weniger als die Architektur. Auch hier wird der Hülfsarbeiter die Statue erst aus dem ungeformten Steinblock bis zur Andeutung ihrer allgemeinsten Formen herausklopfen, allein dann wird der Meister selbst mit dem Meissel herantreten und den Gott oder Heros endlich in vollendeter schöner Bildung vor unsere Augen treten lassen.

Wir treten in der Plastik schon vor die Gestalt des Menschen, die in der Bildsäule von allen Seiten anschaubar vor uns steht — wir erkennen aber auch sein geistig sittliches Wesen der Anschauung durch die ideal schöne Form vermittelt.

Es bedarf keines Nachweises, dass hier die Persönlichkeit des Künstlers sich uns durch sein Kunstwerk schon viel deutlicher offenbart, als es in der Architektur der Fall war.

Noch mehr ist dies in der Malerei der Fall, wo wir Cimabues, Fiesoles, Raphael Sanzios, Buonarottis geistiges Portrait — ja, beinahe ihr leibliches dazu — nach dem Anblick ihrer Werke mit grosser Bestimmtheit zeichnen könnten, auch wenn Vasari nicht geschrieben und die eigene Kunst der Meister uns ihre Züge nicht bewahrt hätte. Die Malerei ist auch an die Materie geknüpft; — allein noch weniger als die Plastik, — der handwerklich geübte Hülfsarbeiter entfällt hier ganz und gar, — des Meisters Sinn nicht allein, auch seine Hand schafft hier Alles von Anfang bis zu Ende. Der „gegebene Stoff“ tritt hier noch mehr in den Vordergrund — die ganz natürliche Frage beim Anblick eines Bildes (und die allergewöhnlichste) lautet: „was stellt es vor?“ Wenn Tizian gleichfalls abstracte Bilder weiblicher Schönheit gibt, so nennt er sie, wenigstens in Ermangelung eines besseren, Venus. Allein wir lassen solche blosse Schaustellungen schöner Formen doch nur ausnahmsweise gelten — wir wollen Charakter, Seelenausdruck — wir fragen um die Namen der Gestalten, die uns der Maler vor Augen gestellt hat, wir wollen erhoben, oder gerührt oder zum Lachen bewegt sein — kurz, wir stellen schon sehr bestimmte, specielle Anforderungen — sogar an das Zustandsbild oder an das Portrait einer uns völlig unbekannten Person.

Hier tritt also die schöne Körperbildung gegen das sittlich geistige Wesen zurück.

1) Merkwürdig und bezeichnend genug hat aber dieses System einen innern Widerspruch und (im Wortverstande) ein Loch — wir meinen den Mangel an Licht im Innern und das dadurch Bedingte, die Idee der Eindeckung durch ein Dach unterbrechende und dadurch aufhebende Opaion.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 6. Köln, 15. März 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Das Triptychon der Maria Stuart

in der reichen Capelle der k. Residenz in München.

Eines der interessantesten Kunstwerke des Schatzes der genannten Capelle in München und von Kunstfreunden und Archäologen gleich werth gehalten ist das vorgenannte Triptychon der schottischen Königin. An Grösse nicht bedeutend — es hat zusammengelegt 0,04 c. Breite und 0,05 Höhe, aufgeschlagen 0,085 Breite und 0,072 Höhe —, ist dagegen die Arbeit und die Ausstattung desselben ein Wunderwerk deutscher Technik und deutschen Fleisses. Es ist vorn und rückwärts mit figurlichen Darstellungen versehen, die sich auf die beiden Flügel und den Obertheil und den sechsfach eingetheilten Mitteltheil in folgender Weise vertheilen:

Heil. Dreifaltigkeit.

Mariä-Verkündigung.	Beschneidung.	Christus am Oelberg.	Geisselung.	Die hh. drei Könige.
	Dornenkrönung.	Christus am Kreuze.	Auferstehung.	

Krönung Mariä.

Christoph.	Maria und die Mutter Anna.	Heimsuchung.	Johannes B.	Die 11,000 Jungfrauen.
	Jacobus.	Ursula.	Antonius	

Sämmtliche Darstellungen sind von Säulchen mit einem gebogenen Spitzbogen, dem sogenannten Eselsrücken, eingefasst und ist der Hintergrund innerhalb dieser consequent blau, zwischen den Bogenstellungen und dem äusseren Umfassungsrahmen des Triptychons grün. Die Figuren sind auf dem Goldgrund plastisch gearbeitet und dann mit Email überdeckt in der Weise des transluciden Emails, welches nach Falke (Mittheilungen des Wiener Museums I, S. 199) aller Wahrscheinlichkeit nach im 14. Jahrhundert in Italien entstanden ist. Dieses Email, von seiner Anwendung auf Reliefs auch Relief-Email genannt, hat die besondere Eigenschaft, dass es völlig durchsichtig ist und die darunter befindliche Gravirung des Metalls die Zeichnung ergibt. Ein Kreuz, im Wiener Museum für Kunst und Industrie, angeblich von Finiguerra aus der Mitte des

15. Jahrhunderts, 0,25 c. lang, mit den Darstellungen von

Gott Vater

der schmerzhaften Jungfrau — des Pelikans — Johannes

der Magdalena

beweist, ist anders der Autor richtig angegeben, die Uebung italienischer Künstler in diesem Kunstzweige; aber dieses Kreuz ist im Verhältniss zu unserem Triptychon eine ganz unbedeutende Arbeit und hat nicht im Entferntesten jene prachtvolle Formenschönheit und Correctheit, die wir hier bewundern. Es ist aber auch dieses Werk keine italienische, sondern specifisch deutsche Arbeit aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Dies beweisen und dafür zeugen die architektonischen Umrahmungen der Bilder und die Art und Weise der ausgeführten Compositionen; diese letzteren und die Wahl der Heiligen — Ursula und die 11,000 Jungfrauen — weisen bestimmt und direct auf Köln als Entstehungsort dieses Kunstwerks hin.

Wenn Labarte (*les arts industriels, IV. p. 33*) sagt: „*A la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, les orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg enrichirent des vases d'or de meilleur goût d'émaux sur relief qui ont un tout autre caractère que ceux exécutés en Italie ou en France. Dans ces émaux, la ciselure joue un rôle peu important; les émaux peu transparents la laissent à peine apercevoir; ils sont d'ailleurs d'une grande vivacité et d'un merveilleux éclat. Le rouge purpurin et le beau bleu sont les couleurs dominantes, on y rencontre encore des verts et des violets*“, so hat er für die angegebene Zeit ganz Recht, aber er hätte jedenfalls die Abhandlung über das deutsche translucide Email ganz anders bearbeitet, wenn er von unserem Werke genauere Einsicht genommen hätte. Auch ohne Namen und Datum zeugt dieses von einer im 14. Jahrhundert höchst blühenden Schule in Köln, einer Schule, die in Bezug auf künstlerische und technische Fertigkeit den Italienern und Franzosen vollkommen ebenbürtig gegenüberstand.

Ueber die Geschichte dieses merkwürdigen Meisterstückes geben zwei Inschriften, die eine am Rande, die andere auf dem Futterale, Aufschluss. Letztere sagt, dass dieses Altärchen *Comes exilii et carceris* der unglücklichen Königin war, und der Schreiber machte dazu noch die barocke Bemerkung: *Fuisset et mortis, si vixisset;* die erstere ist eine Dedication der Hofdame Maria Stuart, Elisabetha Vaux, an den Jesuitengeneral Claudius Aquaviva, dem sie diese kostbare Reliquie ihrer Fürstin zum Geschenke gab. Ueber die Herkunft derselben nach Baiern erzählen die Aufschreibungen, dass Papst Leo XI., der also von Aquaviva sie erhalten zu haben scheint, damit ein Geschenk an Kurfürst Maximilian I. machte. Der Werth, den dieses Triptychon gerade für diesen Fürsten hatte, erhellt ausser der Erinnerung an die unglückliche Fürstin aus den verwandtschaftlichen Beziehungen, in denen diese zu dem baierischen Hause stand. Maximilian hatte eine lotharingische Prinzessin, Elisabeth, zur Gemahlin, und Maria Stuart stammte gleichfalls nicht bloss vom lotharingischen Hause, sondern war auch mit dem Onkel Elisabeth's, dem König Franz II. von Frankreich, vermählt, wie folgende Stammtafel zeigt:

René II., Herzog von Lotharingen.

Claudius v. Guise. — Anton v. Loth.

Maria mit Jacob V. v. Schottland verm. — Franz v. Loth. — Heinrich II., K. v. Frankreich.

Maria Stuart. — Karl II. v. Loth. — Claudia — Franz II., verm. mit M. Stuart.

Elisabeth, Gem. Kurfürst Max I.

Seit 1624 wird dieses Triptychon im Besitze des Kurfürsten Max I. aufgeführt, und seit 1626 bildet es einen Hauptschmuck des Schatzes der reichen Capelle.

Die Restauration des Münsters in Ulm.

Die Restauration unseres Münsters hat im Laufe des vergangenen Jahres grosse Fortschritte gemacht; es ist auch fast den ganzen Spätherbst, ja, selbst den Winter hindurch nicht nur in der Bauhütte, sondern auch am Baue selbst gearbeitet worden.

Die dermalige Bauleitung hat sich auch mit Eifer an die Abhülfe der tieferliegen Schäden gemacht, welche Arbeiten allerdings nicht nur schwieriger, sondern zudem noch weniger effectmachend sind. Man betrachte nur den Hauptthurm, wie er dermalen mit Gerüsten besetzt ist, und dennoch harren bedeutende Schäden an demselben der Abhülfe. Die Bauleitung wird wohl wissen, welch heikle Aufgabe es sein wird, wenn sie endlich dem so gefahrdrohenden Zustande des Sprossenwerks der nördlichen und östlichen Seiten unter dem Kranze abzuhelfen gedenkt, und welche Anforderungen sich zeigen werden, wenn sie die südwestliche Eckseite in Angriff genommen hat. Alles Schäden, welche schon

lange bekannt sind und welchen schon vor vielen Jahren hätte begegnet werden sollen und nun durch Verzögerung der Abhülfe die Unkosten in Progressionen erhöhen. Eben so war es auch die höchste Zeit, ernstlich nach dem baulichen Zustande der Hauptthurm-Bedachung zu sehen und zu helfen, welchem Zustande nun aber auch letzten Sommer gründliche Hülfe geworden ist, bei welcher Gelegenheit auch ein verbesserter Blitzableiter gezogen wurde. Das Sprossenwerk vor dem Portalfenster ist gleichfalls wieder hergestellt, wobei das Ausbessern oder eigentlich Unterfangen der hohen und sehr schlanken Pfosten eine schwierige Arbeit war, welche übrigens noch nicht ganz überwunden ist; auch die durch die Pfosten getrennte Brüstung unter dem Fenster wurde neu eingesetzt; die Bedachung der darunter befindlichen Portalvorhalle wird aber noch verschoben, bis die Restaurations-Arbeiten oberhalb derselben vollendet sind. Die Bedachung wird mit gebrannten bunten Platten ausgeführt, gleichwie schon die anderen Vorhallen bedeckt sind Ob die erst in neuester Zeit angebrachte, übrigens ganz unmotivirte Brüstung am Traufe derselben bleibt, soll noch eine ungelöste Frage sein. Das letzte und zehnte Bogenpaar ist noch im Spätherbst geschlossen worden, zur völligen Vollendung desselben fehlen nur noch die Blätter oder Krabben auf dem Rückensteg. Für den Uneingeweihten ist es hierbei auffallend, dass dieses Bogenpaar steiler anschlägt und dass es massiger als die anderen ist, da doch nach der ursprünglichen Anlage alle Bogen einander gleich sein sollen, weil auch alle aus Mittelschiff anschlagen und überhaupt alle drei Schiffe erst mit der westlichen Thurmseite gleichlaufend abschliessen. Gerade in Folge der so eben gedachten Abweichung von den neun vorgehenden Bogen ist es aber auch um so auffallender, dass die Eckstrebepfeiler-Pyramiden schlanker sind als die anderen. Der Gang um den Chor unter seiner Traufe ist auch in Arbeit, und sind davon schon drei Abtheilungen zwischen den Strebepfeilern fertig und beweisen, dass die seiner Zeit angezweifelte Bedachung desselben in Wirklichkeit nicht störend ist; jedenfalls ist sie zweckmässig, was sich auch bald in Vergleich zu den unbedeckten Gängen der Seitenschiffe finden lassen wird; von den stets dauernden Unkosten einer sorgfältigen Verwaltung für Ueberwachung soll nicht die Rede sein.

Die im Anfang des 17. Jahrhunderts eingesetzten Thürflügel werden beibehalten und wieder hergestellt; obgleich dieselben im Renaissancestyl geschnitzt sind, so vertragen sie sich gleichwohl mit ihrer Umgebung und sind an und für sich nicht ohne Kunstinteresse, namentlich in Hinsicht ihrer geschmiedeten und eingehauenen Schlosserarbeiten, wie ja auch das schöne Chorgitter und die Gitter um das Sacramenthäuschen, Altar und Taufstein stets von Kunstfreunden bewundert werden, obgleich sie im Renaissancestyl ausgeführt sind und es wohl Niemandem einfallen wird, sie durch gothische ersetzen zu wollen. Ja, es wird die Zeit heranrücken, wo man fragen wird, mit welchem Recht ist der um die Mitte des 16. Jahrhunderts errichtete Orgelaufbau dreihundert Jahre später so leidenschaftlich, ja, gleichsam bilderstürmerisch abgethan worden? Durch die Stellung der neuen Riesenorgel und ihres Aufbaues ist Lübke im Deutschen Kunstblatt auch zu der treffenden Bemerkung veranlasst, dass dadurch das Innere des Münsters auf lange hin seiner schönsten Wirkung beraubt sei, was auch andere Kunstautoritäten voraussagten. Bezüglich des Inneren bleiben überhaupt noch Wünsche, welchen wohl schon längst hätte entsprochen werden können oder doch bald entsprochen werden sollte: denn sie liegen gleichfalls im Interesse der Sache.

Wir wissen wohl, dass bei einer Restauration es eine Grundregel ist, dass das Nöthigste dem Nöthigen vorgezogen werden solle; indessen wissen wir auch, dass dieser Grundsatz keine so scharfen Gränzen hat und man für den vorliegenden Fall auch sagen darf, man solle das Eine thun und das Andere nicht lassen. So glauben wir, dass die widerliche Leere und Nüchternheit des Inneren unseres Münsters insbesondere durch Aufstellung von kolossalen Figuren auf die Console der Pfeiler des Mittelschiffes verbessert werden könnte, wozu sich Vorbilder der Apostel von Dürer oder Vischer besonders eigneten. Nicht minder wohlthuend wäre für den Eindruck auf den Eintretenden eine zweckmässigere und schönere Aufstellung des Kirchengestühls, wobei natürlich auch der ungeeignete Cementboden durch besseres Material ersetzt werden müsste. Zu beiden Objecten liegt schon längst ein schöner Plan vor. Das berühmte Chorgestühl, von Syrlin im Jahr 1470 errichtet, bedarf sehr des Wiederersatzes wesentlicher Decorationen, um seinen ursprünglich gedachten Eindruck wieder zu erhalten; und die Altäre, besonders der im Chorschluss, von Schaffner, vom Jahr 1520, bedürfen der Ausbesserung. Auch die Sacristei harrt auf eine ihr würdigere Anordnung, namentlich auch bezüglich der in ihr aufgehängten altdeutschen Gemälde; es ist schwer zu glauben, aber eben doch wahr, dass da noch höchst interessante Malereien als Rückseiten gegen die Wand gekehrt sind und so nicht nur dem gewöhnlichen Beschauer verborgen bleiben, sondern durch Feuchtigkeit sehr Noth leiden. Ferner

ist zu wünschen, dass die vor mehreren Jahren entfernten Gitter vor den Vorhallen wieder aufgestellt werden oder durch andere ersetzt würden, indem ohne derartigen Schutz viel an den in der Vorhalle befindlichen Bildwerken, namentlich während den Messen, verdorben und sogar gestohlen wird.

Diese bescheidenen Wünsche glauben wir um so mehr berechtigt zu stellen, wenn man sieht, dass kostbare Bauobjecte, welche nie im ursprünglichen Plan lagen und auch durchaus nicht nothwendig waren, ausgeführt wurden, dass man jetzt vom Fortbau der Thürme spricht und eiserne Dachstühle und Metallbedachungen projectirt und doch bereits schon über eine halbe Million Gulden verausgabte. Alles Thatsachen, welche Anträge für das Innere wohl sollten empfehlen. Ueberhaupt zeigt der Verlauf dieser Restauration, dass diejenigen, welche von Anfang an Dieses und Jenes abriethen oder tadelten, nicht Feinde der Sache waren, wie doch selbst officielle Actenstücke vermerken liessen. Darüber haben wir hoffentlich noch Genaueres zu erwarten.

Literatur.

Roma sotterranea. Die römischen Katakomben. Bearbeitet von Dr. Franz Xaver Kraus. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1872.

Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen, von Dr. F. X. Kraus, Professor der Geschichte und der christlichen Kunstarchäologie an der Universität Strassburg. Leipzig, Verlag von Seemann. 1873.

Herr Dr. de Waal hat in Nr. 4 des Organs hingedeutet auf die hohe Protection, welche Papst Pius IX. stets den Künstlern hat zu Theil werden lassen, auf die reichsten und grossartigsten Gelegenheiten, die er dem Genie bot, sich zu entfalten und auf die Freigebigkeit, die ihn als einen wahren Mäcenas der Kunst erscheinen lässt. Diese seine Freigebigkeit bethätigte der Papst nicht allein durch die Restaurationen mehrerer Kirchen, sondern auch, und zwar in ganz vorzüglicher Weise, durch Unterstützung von Gelehrten, welche auf dem Gebiete der archäologischen Forschung mit Eifer thätig waren. Papst Pius IX. hat eine Commission ernannt aus den berufensten Gelehrten (Rossi, Garucci, Tongiorgi) zur Untersuchung der Katakomben und lässt seit Jahren die Ausgrabungen vom Spätherbst bis zum Sommer in den Katakomben auf seine Kosten fortsetzen; er kaufte die ganze bei San Callisto liegende Viegen, um da ungestört die Forschungen über die reichste der Katakomben veranstalten zu können, und endlich ermöglichte er durch seine grossmüthige Unterstützung die Herausgabe der classischen Prachtwerke des Ritters von Rossi (*Inscriptiones, Imagines beatae Virginis Mariae* und *Roma sotterranea*) über die hochinteressanten Entdeckungen, die auf diesem Gebiete gemacht wurden. Ja, was bei einem Italiener eine staunenswerthe Erscheinung ist, Rossi durchreiste sogar mit des Papstes Gutheissung Frankreich, Deutschland und England, um dort in Museen und Bibliotheken die Ueberreste altchristlicher Kunst und Epigraphik, so wie historische Nachrichten über Katakombenpilger alter Zeit aufzusuchen. Und er kehrte mit reicher Ausbeute nach Rom zurück. Der gegenwärtige Papst hat bereits — sagt Sighart, dessen „Reliquien aus Rom" wir diese Notizen entnommen — auf solche Weise an 50,000 Gulden auf die Erforschung der Katakomben verwendet in einer Zeit, wo seine Finanzmittel ohnehin ausserordentlich zusammengeschmolzen waren.

„Durch das letzte Werk Rossi's über das unterirdische Rom — sagt Sighart — ist erst die Wissenschaft der Katakomben begründet, zahllose Dunkelheiten sind aufgehellt, viele Irrthümer der Vorgänger widerlegt und eine Fülle von neuen Aufschlüssen, von Beiträgen zur Profan- und Kirchengeschichte, zur Archäologie, Rechts- und Kunstgeschichte ist dadurch gewonnen." Und wir fügen hinzu, dass selbst die Dogmatik und Liturgik aus diesem Werke mancherlei neue Beweismittel zu schöpfen vermag.

Man kann demnach, ohne sich der Uebertreibung schuldig zu machen, sagen, dass de Rossi's Werk für die Wissenschaft der Katakomben und für die Kenntniss der altchristlichen Kunst gerade epochemachend ist und dass darum die Ergebnisse seiner Forschung Gemeingut aller gebildeten Christen werden sollten. Allein die eben so umfangreichen als kostspieligen italienischen Publicationen — der erste Band allein kostet schon 65 Frcs. und 30 Cent. — sind unserem Publicum und selbst auch gelehrten Kreisen im Allgemeinen wenig zugänglich, und eine Bearbeitung derselben für weitere Kreise hat bisher in Deutschland nicht existirt. In England haben zwei berühmte Archäologen, J. Spencer Northcote, D. Dr., Präsident des St. Mary Colleg's in Oscott, und W. R. Brownlow, M. A., Professor am Trinity Colleg in Cambridge, eine derartige Bearbeitung besorgt, und de Rossi selbst bezeichnete deren Leistung als die beste Darstellung seiner Entdeckungen. „Und so lag es nahe — sagt Kraus in der Vorbemerkung —, an eine Ueber-

setzung derselben zu denken, deren Besorgung mir in der That Herr Herder noch während unseres Aufenthaltes in Rom antrug." Herr Dr. Kraus aber hat nicht eine blosse Uebersetzung, sondern eine freie Bearbeitung des englischen Werkes geliefert, dasselbe mit eigenen Zuthaten vielfach bereichert und namentlich das vierte Buch, die Darstellung der altchristlichen Kunst, zum Theil vollständig neu bearbeitet.

Sollen wir nun im Allgemeinen ein Urtheil fällen über die Kraus'sche Bearbeitung, so dürfen wir wohl die Worte wiederholen, die wir bereits anderwärts darüber ausgesprochen haben. Nämlich: wir haben es in dieser „*Roma sotterranea*" mit einem Werke zu thun, welches sich liest wie eine Originalarbeit, die mit Benützung der Ergebnisse der gelehrtesten und bewährtesten Forscher durchgeführt wurde und sich somit als ganz verlässigen Leitfaden für Jeden präsentirt, der über die Katakomben Roms sich gründlich orientiren will. Dass wir ein solches Werk als eine höchst willkommene Erscheinung zu begrüssen haben und dass wir dem Verfasser für diese Gabe zu grossem Danke verpflichtet sind, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Um dieses Urtheil nur einiger Maassen zu begründen, wollen wir eine kurze Uebersicht des wesentlichsten Inhaltes dieser *Roma sotterranea* den Lesern des Organs vorführen, alle weiteren Ausführungen der Lecture und dem Studium des Werkes von Seiten der Einzelnen vorbehaltend.

Das ganze Werk besteht aus 8 Büchern und 13 Beilagen. Buch VI—VIII und die Beilagen II, IV und VIII—XIII sind Zusätze des Herrn Dr. Kraus, dem auch eine Reihe von Zusätzen in den 4 ersten Büchern (etwa 60 Seiten) angehören. Vorausgeschickt ist (S. 1—31) eine literargeschichtliche Einleitung, welche einen Ueberblick gewährt über die literarischen Hülfsmittel, deren sich de Rossi bei seinen Studien über die Lage und die Geschichte der Katakomben hauptsächlich bedienen konnte. Wir halten es für nothwendig, einige Notizen hier einzufügen, um dem Leser einen Begriff zu verschaffen von der ungeheuren Aufgabe, welche zu lösen war, bevor die Beschreibung der Katakomben mit Erfolg unternommen werden konnte.

Eines der ältesten schriftlichen Denkmäler, welche die altchristliche Kirche uns hinterlassen hat, ist das sogenannte *Martyrologium Hieronymianum*, welches den geringen, in der Diocletianischen Verfolgung noch der Zerstörung entgangenen Rest jener Aufzeichnungen enthält, die Papst Fabianus um die Mitte des dritten Jahrhunderts durch die sieben Notarien über alle zu den Acten der Martyrer gehörigen Details herstellen liess. Was die Beschaffenheit dieses Codex betrifft, so hat schon Mansi erkannt, dass derselbe ein Conglomerat aus verschiedenen alten Kalendarien und Martyrologien ist; de Rossi aber ist der Erste, welcher Hand angelegt hat, um auf dem Wege der genauesten kritischen Untersuchung den ursprünglichen Text herzustellen. „Er hat zu dem Zwecke neue Erhebungen über den handschriftlichen Apparat gemacht und ist zu dem Resultate gelangt, dass alle uns erhaltenen Codices sich auf eine Urschrift zurückführen lassen, die in den letzten Jahren des sechsten oder zu Anfang des siebenten Jahrhunderts in Auxerre entstand, und als deren Urheber der dortige Bischof Aunarius oder Annacharius anzusehen ist." Dem *Martyrologium Hieronymianum* steht unter den übrigen Hülfsquellen chronologisch der „christliche Almanach des Farius Dionysius Philocalus" vom Jahre 354 am nächsten. Derselbe enthält:

1) ein Verzeichniss der Todes- oder Begräbnisstage der Päpste von Lucius bis Julius I. (255—352);
2) einen Kalender mit den Hauptfesten des Jahres, namentlich den Anniversarien der Martyrer;
3) einen Papstkatalog von Petrus bis Liberius, wesshalb dieser Katalog auch der Liberianische heisst.

Von besonderer Wichtigkeit sind die „Inschriften des Papstes Damasus", welche die Kenntniss der Localitäten und der Namen der an den betreffenden Stellen beigesetzten Personen vermitteln. Sie vor Allem dienten zur Identificirung der sogenannten historischen Krypten. „Die noch in Marmor vorhandenen zeigen alle eine eigenthümliche Form der Buchstaben; dieselben sind schön und sauber ausgeführt, die Köpfe und Füsse der Charaktere sind zierlich ausgeschweift, und zwar so systematisch, wie dies keine anderen Inschriften darbieten." Der Kalligraph war Furius Dionysius Philocalus. Eines der interessantesten Denkmäler christlicher Geschichtschreibung ist ferner der sogenannte *Liber pontificalis* des Anastasius Bibliothecarius, dessen Angaben über die Grabstätten der Päpste sich mit denjenigen des *Martyrologium Hieronymianum* und des Almanachs des Philocalus nicht in allen Puncten decken. Als weitere Quellen dienten dann die verschiedenen späteren Martyrologien und Martyreracten, die alten Topographieen Roms und Pilgerbücher aus dem siebenten Jahrhundert, das sind Itinerarien, Aufzeichnungen von Pilgern, welche den nach Rom Wallfahrenden gewisser Maassen als Fremdenführer und Wegeweiser dienten. Diese Itinerarien sind für die Herstellung der Topographie der Katakomben von der höchsten Bedeutung, namentlich eines, das den Titel führt: *Notitia ecclesiarum urbis Romae*, welches als das

Tagebuch eines Pilgers zu bezeichnen ist, der mit äusserster Genauigkeit die von ihm besuchten Stellen der Reihe nach beschrieb.

Endlich gehört hieher die sogenannte Papyrusliste zu Monza, d. i. ein auf Papyrus geschriebenes Verzeichniss der von dem Abte Johannes zu Zeiten Gregor's des Grossen gesammelten und der Lombardenkönigin Theodolinde überbrachten Reliquien.

Wir finden es zweckdienlich, hier die Ausführung des Dr. Kraus einzuschalten. Er schreibt: „Wir dürfen bei diesen Reliquien nicht an Partikeln von Leibern der Heiligen, wie sie heute verschenkt werden, denken. Dem christlichen Alterthume, wenigstens der römischen Kirche, lag diese Zerstückelung und Vertheilung der irdischen Reste eines Martyrers im Allgemeinen durchaus fern. Der h. Gregor erklärt in einem Schreiben an die Kaiserin Constantina, selbst eine Berührung und Erhebung der Martyrerleichen, wie sie bei den Griechen üblich ist, gelte in Rom und dem Abendlande als unerlaubt und sacrilegisch. Alles, was die Sitte gestatte, sei, dass man leinene Tücher in die Nähe der Gräber bringe und diese somit gewisser Maassen anrühre. Aehnlich drückten sich die apostolischen Legaten zu Konstantinopel aus, als sie im Auftrage des Kaisers Justin (520) Reliquien der Apostelfürsten für die Apostelbasilika erbaten. Ausser den Tüchern, die man in besagter Weise auf das Grab der Martyrer legte und dann als Andenken an dieselben davontrug, nahm man auch Oel aus den Lampen, welche vor den Altären und in den Grabkammern der Heiligen brannten, und auch diese Olea galten als Reliquien. Gregor der Grosse schickte deren in kleinen Glasphiolen an weit entfernte Personen, um ihnen ein Geschenk zu machen. Solcher Art waren die Reliquien des Abtes Johannes; in seinem Verzeichniss gedenkt derselbe aller Capellen und Gräber, welche er, um die h. Oele zu holen, besuchen musste; und er zählt sie in der Reihenfolge, wie er zu ihnen kam, auf. Durch Vergleichung der hier angegebenen Localitäten mit den topographischen Notizen der Itinerarien konnte de Rossi manchen über die Lage gewisser Gräber und Cömeterien schwebenden Zweifel lösen."

Vom neunten Jahrhundert an waren die Katakomben fast verfallen und vergessen. So blieb es das Mittelalter hindurch: man wusste von den Katakomben fast nichts mehr, so dass sie wieder neu entdeckt werden mussten. Kraus bemerkt hierüber (S. 1): „Es war am letzten Mai des Jahres 1578, als einige Arbeiter, welche in einem ungefähr zwei Miglien von Rom an der Via Salaria gelegenen Weingarten nach Pozzolanerde graben, unvermuthet auf eine alte unterirdische Begräbnissstätte stiessen; dieselbe zeigte Gemälde mit christlichen Darstellungen, griechische und lateinische Inschriften und enthielt zwei oder drei mit Sculpturen versehene Sarkophage. Diese Entdeckung machte das grösste Aufsehen, und Personen aus allen Ständen eilten hinaus, um das Wunder zu besichtigen. Die Römer, schreibt ein gleichzeitiger Schriftsteller, waren erstaunt, dass andere bisher unbekannte Städte unter ihren eigenen Vorstädten verborgen lagen, und sie begannen dasjenige zu verstehen, was sie früher von dergleichen Dingen nur gehört oder gelesen hatten. Der Eingangs genannte Tag war, wie de Rossi sich ausdrückt, der Geburtstag des Namens und der Wissenschaft von der *Roma sotterranea*, vom unterirdischen Rom."

Unter den ersten Besuchern der wieder entdeckten Katakomben waren neben frommen Franciscanermönchen auch Männer ganz anderer Gesinnung, denen es nicht in den Sinn kam, das Gesehene zum Gegenstande ihres Studiums zu machen. Sighart schreibt hierüber („Reliquien aus Rom" S. 28 f.): „Es waren die Humanisten Roms, welche hier in den dunkeln Gängen ihre Zusammenkünfte hielten. Während sie wohl den Vorwand gebrauchten, daselbst Alterthümer und antike Inschriften aufzusuchen, scheinen sie arge Tendenzen verfolgt zu haben. Sie hatten einen Bund gestiftet, der ähnliche Zwecke mit dem späteren Illuminatismus sich gesetzt hatte, wie es scheint. Es war die Akademie des Ponponius Lätus. Er selbst erscheint dabei als Pontifex Maximus, als Haupt des Bundes. Nach der Dauer seiner Vorstandschaft benannte man in dem Geheimbunde das Jahr. Neben ihm functionirten Priester und Assistenten: sie hatten alle neue präcisirende Namen angenommen. In diesen Räumen also hielten sie regelmässig ihre Feste und Berathungen, die ohne Zweifel auf den Sturz der Kirche und auf Einführung der altrömisch-republicanischen Verfassung in Rom hinstrebten. Rossi fand die Namen dieser Männer und ihre Functionen im Bunde an den Wänden der Katakomben angeschrieben, besonders in denen des Petrus und Marcellinus, des Prätextatus, der Priscilla und des Calixtus."

Die wissenschaftliche Erforschung der Katakomben begann mit dem Jahre 1593, in welchem der noch kaum achtzehnjährige Antonio Bosio sein Interesse den Katakomben zuwandte, und dann sich sechsunddreissig Jahre hindurch der Durchforschung derselben widmete. Das Resultat seines unermüdeten Forschens waren vier starke Foliobände Manuscript, welche nach Bosio's Tode durch den Oratorianerpater Severano druckfertig ver-

arbeitet und auf Kosten der Malteserritter 1632 zu Rom gedruckt wurden in einem herrlichen Foliobande. Nach Bosio oder nach Aringhi, welcher 1651 eine lateinische Uebersetzung von Bosio's Werk mit beträchtlichen Aenderungen und Auslassungen herausgab, hat die Literaturgeschichte der Katakomben keine Bereicherung mehr erfahren bis zum Jahre 1700, in welchem Fabretti, Custode der Katakomben, einen dankenswerthen Bericht über zwei dem Bosio unbekannt gebliebene Cömeterien verfasste. Später haben Buonarotti (1716), Boldetti (1720), Marangoni (1740) und Bottari (1737) für die Geschichte der Katakomben etwas geleistet, aus deren Werken später die gelehrten Vertreter der christlichen Alterthumswissenschaft grösstentheils geschöpft haben. Einen neuen Aufschwung nahm das Interesse für die Katakomben wieder seit 1841 durch die Arbeiten des gelehrten Jesuiten P. Marchi, der im genannten Jahre sein grosses Werk über die Denkmäler der alten christlichen Kunst begann. Ein Schüler von ihm ist Giovanni Battista de Rossi. „Er hat für Erforschung und Erklärung der unterirdischen Todtenstadt unstreitig das Grösste geleistet, und man muss billig sagen, dass niemals ein Archäologe in gleichem Maasse durch Genialität und Wissen ausgezeichnet wie durch das Glück begünstigt war.“

Suchen wir uns die Resultate seiner Forschungen an der Hand der Kraus'schen Bearbeitung in Kürze vor Augen zu führen!

Das erste Buch (S. 32—66) behandelt den „Ursprung der Katakomben“, und zerfällt in vier Capitel, deren erstes eine allgemeine Beschreibung derselben liefert.

„Die römischen Katakomben bestehen aus einem grossartigen Labyrinthe von Galerieen, die im Schoosse der Erde und unter den die ewige Stadt umgebenden Hügeln (nicht unter der Stadt selbst) ausgehöhlt sind. Ihre Ausdehnung ist ausserordentlich bedeutend; ... die Galerieen sind in verschiedenen Stockwerken *(piani)*, oft vier oder fünf über einander, angelegt und kreuzen sich in dem nämlichen Stockwerke selbst unzählige Mal, so dass nach der Berechnung Michele de Rossi's die einzelnen Gänge an einander gereiht eine Linie von 876 Kilometer (etwa 120 geographischen Meilen), also fast die ganze Länge der italienischen Halbinsel einnehmen würden.“ Die Galerieen haben eine Breite von zwei bis vier Fuss; die Wände sind zu beiden Seiten von horizontalen Grabhöhlen oder Nischen durchbrochen, deren jede eine oder mehrere Leichen einschloss. Betreffend die Zahl der Katakomben, so zählte im dritten Jahrhundert die römische Kirche, entsprechend der Zahl ihrer Pfarreien fünf- oder sechsundzwanzig, neben denen es noch etwa zwanzig kleinere, einzelnen Familien gehörige, gab. Ueber den Ursprung und Zweck der Katakomben sind jetzt sämmtliche Gelehrte, welche dieselben untersucht haben, darin einig, dass sie „ausschliesslich als christliche Begräbnissplätze und religiöse Cultstätten“ gebraucht wurden. Zu diesem Zwecke sind sie auch ursprünglich angelegt worden; sie sind also keineswegs alle nur verlassene und von den Christen in Besitz genommenen Sandgruben *(arenariae)* und Steinbrüche, wie man vielfach behauptet hatte und wie noch Hurter im Freiburger Kirchenlexicon s. v. „Katakomben“ lehrt. Die Grundrisse auf Seite 34 und 35 bei Kraus zeigen deutlich den Unterschied zwischen einer Arenaria und einer Katakombe. „Wenige nur dehnen sich in Sandgruben aus, weitaus die Mehrzahl aber ist in trefflicher Puzzolanerde angelegt“ bemerkt Sighart (Reliquien S. 26).

Wie erklärt sich diese Erscheinung? Warum haben die Christen ihre Todten in diesen abgelegenen Gängen ausserhalb der Stadt in verschiedenen Richtungen begraben? Darüber belehren uns das dritte und vierte Capitel, nachdem das zweite über „die politische und sociale Lage der ersten römischen Christen“ Aufschluss gegeben.

Bei allen Völkern des Alterthums wurde das Grab heilig gehalten, und in Rom war ein für Gräber bestimmter Boden durch eigene Gesetze geschützt. Schon die blosse Beisetzung einer Leiche reichte hin, um den Platz zu einem „locus religiosus“ zu machen. Der „religiöse“ Charakter aber zog sofort gewisse Consequenzen nach sich, deren erste die war, dass ein derartiges Grundstück ausschliessliches und unveräusserliches Eigenthum der in ihm beigesetzten Familie blieb. „Die blosse thatsächliche Bestattung ihrer Todten sicherte also den Gräbern der Christen den Schutz des römischen Gesetzes, und wenn die Anhänger Jesu auch selbst geächtet waren, ihre Gräber blieben doch unangetastet.“ Nicht allein das Grab, sondern auch die Area, in welchem das Grab lag, und die ganze dazu gehörige bauliche und Gartenanlage erhielt den Charakter der Unverletzlichkeit. Da nun die römische Regierung erlaubte, dass auch die Leichname derer, die durch ein Verbrechen ihr Leben verwirkt hatten, also nach römischen Begriffen auch die Leichname der Martyrer, begraben wurden, so wurden, da manche angesehene römische Familien, selbst aus dem kaiserlichen Hause der Flavier, dem Christenthum angehörten, in den Gärten derselben manche Martyrer bestattet, und diese Gärten erfreuten sich dann des gesetzlichen Schutzes. Nebst dem haben neuere Forschungen, besonders Momm-

sen's, nachgewiesen, dass es auch ganze Corporationen, Bruderschaften, Innungen oder Vereine gab, deren Mitglieder zusammengetreten waren, um sich gegenseitig ein ehrbares Begräbniss zu sichern. Auch die Christen machten sich die Vortheile solcher Collegia und anderer damit zusammenhangender Einrichtungen zu Nutzen und erwarben Begräbnissplätze, die, weil unter gesetzlichem Schutze stehend, auch in Zeiten der Verfolgung denselben die grösste Sicherheit gewährten. Ausserhalb der Stadt aber mussten diese Begräbnissplätze liegen, weil schon die Zehntafelgesetze die Bestattung der Todten innerhalb der Stadt verboten hatten. Noch von den Kaisern Hadrian, Diocletian, Maximin und Theodosius wurde dieses Verbot eingeschärft. Von dieser Einschränkung abgesehen aber, war es den Christen unbenommen, ihre Todten ganz nach ihrem Geschmack und ihrem eigenen Gesetz und Brauch zu begraben, und so entstanden immer neue Katakomben.

Zwar erhoben sich bald arge Stürme gegen diese Asyle der Todten und Lebendigen. Der Kaiser Valerian nämlich erliess im Jahre 257 ein ausdrückliches Verbot gegen die Cömeterien und insbesondere gegen die römischen Katakomben. Aber schon Gallienus gab sie den Christen zurück, weil sie Privateigenthum waren, und Alexander Severus erkannte gleichfalls das Recht der Christen darauf an.

Das zweite Buch (S. 67—113) enthält die „Geschichte der Katakomben". Daraus lernen wir, dass einige Katakomben schon im Zeitalter der Apostel entstanden sind, wie die Papstgruft unter dem Vatican; der h. Apostel Paulus war am zweiten Meilensteine vor Rom an der nach Ostia führenden Strasse begraben, wo, wie begründete Annahmen zeugen, schon bald nach dem Tode des Apostels eine Katakombe angelegt wurde. Das Cömeterium der h. Priscilla wird von der Tradition als das Eigenthum des von den Aposteln bekehrten Pudens bezeichnet, und das Cömeterium Ostrianum nennt Panvinio das älteste von allen Cömeterien, weil bereits Petrus in ihm den Römern den Glauben gepredigt habe. Auch das Cömeterium der h. Domililla oder des Nereus und Achilles soll ebenfalls im ersten Jahrhundert angelegt sein. „Was wir Betreffs dieser fünf Cömeterien an Details kennen, stimmt nicht allein unter sich, sondern auch mit dem vollständig zusammen, was uns über die Lage der Christen in jeder Periode bekannt ist. Solche Details sind aber: Gemälde im classischsten Style, die an Trefflichkeit der Ausführung den besten Werken gleichzeitiger heidnischer Kunst nicht nachstehen; ein Ornamentations-System in schönstem Stucco, wie es seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts bis jetzt in keiner Katakombe nachgewiesen ist; Krypten von beträchtlichem Umfange, die nicht bloss in den Felsen ausgehauen, sondern mit Pilastern und Karniessen aus Mauerstein oder Terracotta sorgfältig und elegant ausgebaut sind; nicht enge Gänge mit in den Wänden ausgehöhlten Loculi, sondern weite Ambulacra mit ausgemalten Wänden und Nischen, die zur Aufnahme von Sarkophagen bestimmt waren; ganze Familien von Inschriften mit classischer Nomenclatur und nichts specifisch Christlichem in ihren Formen und ihrer Sprache, und schliesslich positive Daten aus dem ersten und zweiten Jahrhundert." (Seite 80.)

In der Mitte oder gegen Ende des zweiten Jahrhunderts dürfte die Katakombe des Prätextatus an der Via Appia angelegt sein, deren Gewölbe sorgfältig und in einem Style ausgemalt ist, der den besten Erzeugnissen profaner Kunst jener Zeit nichts nachgibt. Noch gehört dem zweiten Jahrhundert an die Katakombe des h. Alexander, Bischofs von Rom, der im Jahre 132 den Martyrtod erlitt und an der Via Nomentana, nicht weit vom siebenten Meilensteine, da, wo seine Enthauptung Statt fand, begraben wurde.

Im dritten Jahrhundert werden die Katakomben zuerst ausdrücklich im römischen Gesetze erwähnt. Tertullian gedenkt eines Ausbruches der Volkswuth gegen die Christengräber in Africa im Jahre 202, welches auch das Todesjahr ist des Papstes Victor, des letzten Papstes, der in der Memoria des Vaticans beigesetzt wurde. Sein Nachfolger Zephyrinus hat den Callistus mit der Leitung des Clerus betraut und ihn über d a s Cömeterium gesetzt. Welches ist nun d a s Cömeterium *κατ' ἐξοχήν*? „Die christliche Gemeinde trat zu jener Zeit in eine neue Phase ihrer Existenz; sie machte sich den gewissen Corporationen gesetzlich zugesicherten Schutz zu Nutzen, indem sie, den Anforderungen dieser Gesetze gemäss, eines ihrer Mitglieder als Agent oder Syndicus bestellte, welcher als der Eigenthümer des gemeinsamen Vermögens figurirte und ihre Geschäfte besorgte. Das Cömeterium also, welches der Obhut des Callistus anvertraut wurde, gehörte der christlichen Gemeinde als einer Körperschaft, und es war das „Cömeterium an der Via Appia", welches, wie der Liber pontificalis sagt, von Callistus angelegt wurde, in welchem viele Bischöfe und Martyrer ruhen und welches bis auf den heutigen Tag das Coemeterium Callisti heisst." Dies scheint der erste dem Papste von einer edeln Familie geschenkte gemeinsame Beerdigungsplatz der römischen Christen gewesen zu sein. Und andere reiche Christen scheinen bald diesem Beispiele gefolgt zu sein, wie daraus hervorgehen dürfte, dass der h. Fabianus 238 die Stadtregionen unter die Diaconen vertheilte und zahlreiche Bauten (fabricas) in

den Cömeterien verordnete. „Diese Fabricae waren wahrscheinlich kleine, über den Cömeterien erbaute Oratorien, entweder zum Gottesdienst oder zur Abhaltung der Agapen bestimmt." Durch das Edict des Valerian vom Jahre 257 wurden alle gottesdienstlichen Versammlungen und jeder Besuch der Cömeterien verboten. Zwar nahm Gallienus 260 die Verfolgungs-Decrete Valerian's zurück und liess die eingezogenen „Loca religiosa" den Bischöfen jeder Kirche wieder zurückgeben; allein die Christen erkannten doch, dass sie auf die Unverletzlichkeit ihrer Begräbnissorte nicht mehr rechnen könnten, wesshalb sie anfangen mussten, den Eingang zu den Cömeterien möglichst unkenntlich zu machen. Nichts desto weniger wurden in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts die Christen selbst bis in die Katakomben hinein verfolgt, wie wir aus einer durch den h. Gregor von Tours aufbewahrten Erzählung ersehen. Besonders während der Diocletianischen Verfolgung (303) wurden die gottesdienstlichen Gebäude, die kurz zuvor aufgeführt worden, verbrannt und verwüstet, die zum Landbau oder als Gärten verwendeten Grundstücke, unter denen die Cömeterien lagen, für den Staatsschatz eingezogen. Gegen Ende des Jahres 306 machte Maxentius der Verfolgung ein Ende; aber die Kirchengüter wurden erst 311, unter dem Papste Melchiades, zurückerstattet.

Seit der Bekehrung Constantin's werden die Katakomben immer weniger gebraucht, und wenn Cömeterien als Grabstätten späterer Päpste bezeichnet werden, so sind es in Wahrheit überirdische Basiliken gewesen. Das von den Päpsten gegebene Beispiel fand bald Nachahmung, so das „Gräber innerhalb der Basiliken und um dieselben herum allmählich vor den Loculi in den Katakomben den Vorzug erhielten". Die Basiliken wurden über den Grüften der Martyrer aufgeführt. Da aber die Gläubigen davor zurückschreckten, die ursprünglichen Ruheplätze der Blutzeugen zu profaniren, so wurde es allgemeiner Gebrauch, an der Seite des Hügels, nach welcher die betreffende Galerie anslief, die deckende Erde abzutragen, um so das Grab des Märtyrers blosszulegen. Da man aber vorzugsweise das berühmteste Grab zu suchen strebte, so wurden um eines einzigen Grabes willen oft Hunderte von Ruhestätten zerstört. Dieses erregte bei Vielen Missfallen, besonders bei dem Papste Damasus, dessen Verdienste um die Katakomben schon früher erwähnt worden sind, als von seinen Epitaphien die Rede war. Ueber den häufigen Besuch der Katakomben von Seiten frommer Christen seit der Zeit des Damasus finden sich bei Hieronymus und besonders bei Prudentius herrliche Stellen, welche Kraus Seite 100—103 mitgetheilt hat.

Diese Anhänglichkeit an die Cömeterien, welche Ursache wurde, dass zur Zeit des heil. Damasus die unterirdischen Begräbnissstätten theilweise wieder in Aufnahme kamen, indem manche Gläubige ihre eigenen Gebeine neben den ehrwürdigen Resten der Martyrer bestattet wissen wollten, hielt sich nicht immer in den Schranken der Besonnenheit. „In dem ungestümen Verlangen, so nahe als möglich neben dem Heiligen zu ruhen, gruben die Christen Loculi dicht hinter den Arcosolien aus und schonten dabei nicht einmal der schönsten Gemälde, mit denen ihre Vorfahren die Martyrergräber verziert hatten. Sie zerstörten die Symmetrie der Capellen durch Aufstellung neuer Monumente und Sarkophage, ja, sie brachten bei ihrem unbedachten Graben selbst oft die Sicherheit der Grüfte in Gefahr." Die Herstellung der Gräber wurde in dieser Zeit den Fossoren überlassen, welche, wenn sie nicht selbst Cleriker gewesen, doch sicherlich zu dem Clerus in nahen Beziehungen standen. Mit diesen Fossoren traten die Angehörigen eines Hingeschiedenen in Unterhandlung. Nach aufgefundenen Inschriften wurde der Loculus mit etwa zwei Ducaten heutigen Geldes bezahlt. Der heil. Augustinus erklärt und rechtfertigt in einem längeren Schreiben an den Bischof Paulinus von Nola (das im Anhange Beilage IV. grösstentheils mitgetheilt ist) das Verlangen, in der Nähe der Heiligen das Begräbniss zu finden. Indess ist seit 371 der Gebrauch dieser Bestattungsart immer seltener geworden und seit der Einnahme Roms durch Alarich (410) sind die Katakomben keine Begräbnissplätze mehr, obgleich sie durch ihn nicht zerstört worden sind. Die Fossoren sind darum überflüssig geworden, und nach dem Jahre 426 wird ihrer nicht mehr gedacht.

Doch wurden die Katakomben über diese Zeit hinaus als Wallfahrtsorte vielfach besucht bis in das neunte Jahrhundert. Man hatte aber während dieser Zeit vielfach die Martyrerleichen in die Stadt transportirt und „nachdem man die geheiligten Schätze, denen die Verehrung gegolten, entfernt hatte, schien kein Grund mehr vorhanden, die unterirdischen Grüfte in gutem Zustande zu erhalten oder gar auszuschmücken. So endete die Geschichte der Katakomben als Stätten der Andacht und als Wallfahrtsorte in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts, wie bei dem Beginne des fünften ihre Geschichte als Begräbnissplätze aufgehört hatte." Nur ein einziges unterirdisches Cömeterium blieb immer offen und fortwährend von Pilgern besucht: dasselbe, welches noch jetzt unter der Kirche von S. Sebastiano gesehen wird und in allen alten Documenten „Coemeterium ad Catacumbas" genannt wird.

„Das ist eine äusserst beachtenswerthe Thatsache —

heisst es in unserer *Roma sotterranea* S. 112—113 —, „denn sie gibt gleichzeitig Aufschluss über die Anwendung des Wortes Katakombe auf die römischen Cömeterien, wie auch über den argen topographischen Irrthum, welchen bis auf de Rossi alle römischen Archäologen bezüglich des Cömeteriums von S. Callisto theilten. Das älteste noch vorhandene Document, in welchem der Ausdruck Catacumbas zur Bezeichnung der Ortslage von S. Sebastiano angewendet wird, ist der Chronograph von 354 (XIII. Kal. Feb. Sebastiani in Catacumbas, in der Depositio martyrum); dann heisst es in einem Verzeichniss der römischen Cömeterien aus dem sechsten Jahrhundert: *Coemeterium ad Catacumbas S. Sebastianum Via Appia.* Der Ausdruck war offenbar schon früh für jenen Theil der Campagna überhaupt in Gebrauch, in welchem S. Sebastiano liegt; denn der von Maxentius erbaute Circus, dessen Statuen rundum so bekannt sind, hiess vormals der *Circus ad Catacumbas.* Als später die Lage der anderen römischen Cömeterien in Vergessenheit gerathen war und man dieses *ad Catacumbas* gelegene allein noch kannte, scheinen die Namen der anderen, in den Martyrologien und den Lebensbeschreibungen der Päpste so häufig vorkommenden Cömeterien irrthümlich auf diesen besonderen Ort bezogen worden zu sein; ein Gang zu den Cömeterien wurde gleichbedeutend mit einem Gange *ad Catacumbas,* und die Bezeichnung „Katakombe“ erscheint nach und nach als der technische Ausdruck für alle unterirdischen Räumlichkeiten zu Beerdigungszwecken nicht nur in der Gegend von Rom, sondern auch in Neapel, Malta, Paris, Sicilien und wo immer derartige Grüfte aufgefunden worden sind. In diesem allgemeinen Sinne findet derselbe sich zuerst im neunten Jahrhundert in Neapel gebraucht.“

Aus diesen Ausführungen ersehen wir wohl, wann der Ausdruck „Catacumba“ zum ersten Male vorkommt und welche Bedeutung derselbe schliesslich erhielt, allein wir erkennen nicht die etymologische Bedeutung desselben. Hierüber äussert sich Kraus in seiner Schrift über „die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen“ S. 53 folgender Maassen: „Sollten wir das Wort nach seiner Ableitung erklären, so wären wir selbst in Verlegenheit, denn es ist bisher noch Keinem gelungen, die Etymologie desselben festzustellen. Gewöhnlich nimmt man an, dass Catacumba eine allerdings nur in den spätesten Zeiten des Alterthums mögliche Zusammensetzung ist aus *κατά* und *cumbere,* was ungefähr den Sinn einer unterirdischen Ruhestätte gibt.“ In einer Anmerkung wird aber bemerkt: „Am wahrscheinlichsten ist die Ableitung von *Cumba* = Abhang, so dass Katakombe so viel wäre als ein Grab *ad cryptas, ad valles.*“ *Cumba* ist aber auch eine andere Form für *cymba,* was Kahn, Nachen bedeutet und insbesondere für den des Charon gebraucht wird (bei Virg. Hor. u. A.). Diese Bedeutung hat der anonyme Verfasser der *historia translationis s. Sebastiani c. 6* im Sinne, wenn er sagt: „*Miliario tertio ab Urbe loco qui ob stationem navium Catacumbas* (also = *ad naves) dicebatur.*“

Das dritte Buch der „*Roma sotterranea*“ beschäftigt sich ausschliesslich mit der Katakombe des h. Callistus. Wir finden dies begreiflich, wenn wir bedenken, dass schon Marchi von einem an der Via Appia liegenden Cömeterium spricht als von einem, welches zu den übrigen vielfach in demselben Verhältnisse stehe wie die Peterskirche zu den anderen Kirchen; es sei, sagt er, das Hauptgebiet der *Roma sotterranea,* wogegen jene nur als mehr oder weniger bedeutende Anhängsel erschienen. Gerade die Cömeterien an der Appischen Strasse wurden das Hauptarbeitsfeld de Rossi's, und die bis jetzt erschienenen zwei Bände seines grossen Werkes enthalten die hier gemachte Aernte noch nicht vollständig. Die Verfasser unseres Werkes erklären darum: „Wir würden weder dem Gegenstande, noch de Rossi gerecht werden, wenn wir nicht etwas ausführlicher auf das Detail der Cömeterien an der Via Appia eingingen.“

Für uns indess genügt hier, zu wissen, dass die älteren Berichte über die Cömeterien an der Appischen Strasse vier Hauptgruppen, vier Mittelgruppen von Martyrergräbern im Auge haben. Die eine Gruppe, die in der Richtung auf Albano zu von der Stadt entlegenste, ist die Kirche S. Sebastiano mit dem dazu gehörigen Cömeterium; die zweite, auf der nördlichen Seite der Strasse, enthielt die Gräber von Valerianus und Tiburtius, des Gatten und des Schwagers der h. Cäcilia, so wie die des Felicissimus und Agapitus, der beiden Diakone des h. Sixtus, des Januarius, des ältesten der sieben Söhne der Felicitas und vieler anderer Martyrer. Von der dritten Gruppe wird gesagt, sie enthalte eine unzählige Menge von Martyrern, von welchen dann mehrere genannt werden: einige Päpste, die h. Cäcilia, Tarsidius und Andere. Als letzte Gruppe tritt dann, ehe man die Appia verlässt, um zur Via Ardeatina überzugehen, die Kirche und das Cömeterium der Jungfrau und Martyrin Soteris. — Die dritte Gruppe ist es, mit welcher das dritte Buch sich beschäftigt in sechs Capiteln, welche folgende Ueberschriften tragen:

1) Entdeckung und Feststellung der Katakombe des h. Callistus.
2) Die verschiedenen Areae in S. Callisto.
3) Die Papstkrypta.
4) Die Krypta der h. Cäcilia.

5) Die Grabschrift des h. Eusebius.

6) Das Grab des h. Cornelius.

Wir müssen den Leser auf das Buch selbst verweisen, da wir es hier nicht mit den Details, sondern nur mit den allgemeinen Resultaten der Forschung zu thun haben.

Wir gehen nun in unserem Referate vorwärts zum vierten Buche, welches eine Darstellung der altchristlichen Kunst enthält, also denselben Gegenstand behandelt, welcher auch den Inhalt des von uns in der Ueberschrift des I. Artikels an zweiter Stelle genannten Buches von Dr. Kraus bildet.

Um der Wichtigkeit und um des Interesses willen, welches diese beiden Bücher gewiss für die Leser des Organs haben, wird es gerechtfertigt sein, wenn wir denselben einen eigenen Artikel widmer.

(Fortsetzung folgt.)

Aphorismen über Kunst.

Von W. A. Ambros.

Sehen wir nun schon in der Malerei das materielle Element sehr zurückgedrängt und das geistig-sittliche Wesen des Menschen völlig in den Vordergrund tretend, so verschwindet endlich in der Poesie die Materie ganz und gar. Die Iliade bleibt was sie ist, ob sie der Rhapsode recitirt oder ob sie Peisistratos zu bleibender Erinnerung in Buchstabenzeichen niederschreiben lässt. Die menschliche Gestalt verschwindet hier endlich ganz — sie kann nicht einmal in der Poesie einen anderen Ausdruck finden als den einer dürftigen, an die malerische Phantasie des Lesers appellirenden Beschreibung — das sittlich-geistige Element aber wird ganz ausschliessend der Gegenstand, spreche es sich nun abstract durch Stimmung weckende oder verständig begreifliche allgemeine Darstellungen aus, oder durch das Medium eines gegebenen Stoffes (einer Begebenheit aus der Römerzeit zum Beispiel). Und hier nun vollends wird der Dichter mit der Dichtung so zu sagen eins — der objectivste, wie Homer oder Goethe nicht minder als der, welcher wie Jean Paul oder Heine überall seine Persönlichkeit bewusst und absichtlich einmischt. Die allbekannten Aussprüche Goethe's „jedes echte Gedicht müsse ein Gelegenheitsgedicht sein“ und „er habe sich von lästigen Seelenzuständen durch Dichtungen befreit“ finden darin ihre vollständige Erklärung.

Wir haben in diesem Klimax den eigentlichen Gegenstand unseres Forschens — die Musik — nicht mitgenannt. Aus gutem Grunde, denn sie weist nach den beiden äussersten Polen jenes Klimax gleichzeitig hin — sie lässt sich dort also nicht einreihen. Sie ist einerseits eine architektonisch-formelle Kunst, andererseits eine Kunst poetischer Ideen — ja, bis zu einer weiterhin näher zu bestimmenden Gränze gegebener Stoffe. Die architektonische Form und die poetische Idee müssen sich in ihr durchdringen — allerdings aber kann das eine oder das andere Element mehr oder minder entschieden vorwalten. Sie ist weniger materiel als selbst die Malerei, aber materieller als die ganz entkörperte Poesie — ihr körperliches Medium ist die in Vibration gesetzte Luftwelle — für die alltägliche Anschauung freilich ein Material, das gleich Null zu sein scheint — für den Physiker aber seine volle Realität hat. Sie ist endlich eine künstlerische Erweiterung der Persönlichkeit ihres Schöpfers, daher sein geistiges Abbild.

Wir haben ferner, als wir das Wesen der einzelnen Künste darzulegen versuchten, das Resultat gefunden, dass der Mensch mit dem, was ihn eben zum Menschen macht, der einzige und eigentliche Gegenstand derselben ist. Dieser Abglanz des menschlichen Wesens ist es, was eben das Idealmoment bildet; der Mensch will das, wes aus seinem tiefsten Innern auftaucht, „in dauernden Gedanken befestigt“ in schöner Form verkörpert, ausser sich erblicken — was einen Theil seines Ichs ausmachte, soll sich in einen bildsamen Stoff senken und nun wie ein Individuum, das die vernünftigen Bedingungen und Gränzen seiner Existenz in sich selbst trägt, wie ein Fremdes — wie ein Nicht-Ich ihm gegenüberstehen, ein Fremdes und doch sein Bild — sein Bild in dem Sinne, wie der Mensch ein Ebenbild der Gottheit genannt wird. Wo das Idealmoment der aus dem höheren Leben des Menschen nicht dem bloss physiologisch thätigen Leben seines körperlichen Organismus, sondern aus seinem geistigen Leben geholte Antheil an einem Kunstwerke fehlt, haben wir noch kein fertiges, ganzes Kunstwerk — wir haben erst eine Entwicklungsstufe desselben vor uns. Das geistige Moment des Kunstwerkes, das Idealmoment ist der vom Himmel geholte, zündende Prometheusfunke, der dem wohlgeformten, aber leblosen Thonbilde erst Leben gibt. Sehet da einen Giganten aus dem Zeustempel zu Agrigent! Da ist eine mit grossem anatomischen Verständniss treu nachgeahmte Menschengestalt — dennoch dünken uns diese riesigen Gliedmaassen leblos, und in ihrer Leblosigkeit beinahe fürchterlich — wir meinen eher einen in Menschengestalt metamorphisirten Steinblock als das Bild eines Menschen zu sehen. Der Prometheusfunke fehlt. Tretet nun vor den Löwen beim Arsenal in Venedig, dessen wir schon einmal gedacht haben. Das ist nun kein Menschenbild — aber der Prometheusfunke hat es belebt, und mit Recht preist es Goethe im Epigramm, dass „neben ihm Pforte, wie Thurm und Canal klein wird“. Und da ist noch dazu der Gigant ein treueres Nachbild der Natur, als jenes plastisch-architektonisch geformte Thier von Marmor, zu dessen Bildung sein Verfertiger die Motive der natürlichen Gestalt des Löwen benutzt hat. Und diese hochaufgerichtet sitzende Stellung wird kein natürlicher Löwe zu Stande bringen, gehe er zehnmal in die Schule eines v. Amburgh oder Carter. Aber seht, wie wohlberechtigt das alles ist. Seht diese ungeheure Kraft der Brust, Schultern und Pranken, die den Eindruck des Heroischen macht; seht diese schlanke Gestalt, welche die äusserste Schnelle und Gewandtheit verspricht, und seht nun dieses Heldenthier in ruhiger Würde, echt königlich, vor euch sitzen — vergeistigt — zum Symbol menschlichen Wesens geworden. [1]) Hier ist das fertige Kunstwerk — im Giganten ist es noch nicht; dieser kann nur als Markstein einer in der historischen Entwickelung der Kunst erreichten Station, der gewonnenen Bewältigung des rohen Stoffes und der erlangten Fähigkeit der Nach-

[1]) Die eleganten treuen Bronzebilder von Hirschen, Pferden, Hunden, Wildschweinen u. s. w., mit denen Paris unsere Kunstausstellungen versieht, dürften eher in einer Industrieausstellung ihren passenden Ort finden. In ihnen hat die fertige Kunst wieder einen Rückschritt zur blossen Naturnachahmung gemacht. Sie sind rein realistische, naturhistorische, treue Thierbilder — weiter nichts.

ahmung eines gegebenen natürlichen Vorbildes, Geltung aussprechen — da aber auch volle Geltung; und von diesem Standpuncte aus muss ihn jene Krone vom Erechtheion, in deren reizenden Formen sich sittige Frauenschönheit und hohe Frauenwürde so herrlich abspiegeln, doch als ihren Ahnherrn anerkennen. — Wir haben durch diese, aus dem Gebiete einer einzelnen Kunst herausgehobene vergleichende Betrachtung die überzeugende Einsicht gewonnen, dass auch da, wo wir den Menschen scheinbar vermissen, es doch sein geistiges Wesen ist, das dem Kunstwerke Leben gibt. Wenn nun von der Architektur an, wo die Menschengestalt noch in dem Steine schläft, aus dem sie dann die Plastik befreiend erlöst, bis zur Poesie, wo sie wieder verschwindet, weil der hier völlig frei gewordene Geist nicht mehr ihres Mediums bedarf, um sich zu offenbaren — des Menschen Geist das lebende Prinzip ist, der orphische Eros, der das früher Gestaltlose in schöne Harmonie zusammen knüpft — sollte die Musik allein dieses alle andere Künste belebenden Principes entbehren? sollte sie wirklich nur die Leibnitz'sche *computatio computare se inscii* sein, ein blosses klingendes Formenspiel?

Die Romantiker haben bekanntlich in paradoxen Zusammenstellungen weltfremder Gegenstände ein oft geistreiches, oft auch ein müssiges, bisweilen frevelhaftes Spiel getrieben. Wenn aber das Schlegel'sche Athenäum die Musik eine flüssig gewordene Baukunst und die Baukunst eine erstarrte Musik nannte, so war das keineswegs ein müssiges Spiel mit Antithesen. Man hat in ähnlichem Sinne die tiefsinnig fantastischen Tongeflechte Sebastian Bach's mit den Wunderwerken germanischen Baustyles verglichen. Mit Recht, die Musik mit ihrer symmetrischen Theilwiederholung, mit ihren zusammenstimmenden, unter einander in geistigem Rapport stehenden Tongliedern bietet in ihrem formellen Theile die entschiedenste Analogie mit der gleichfalls auf symmetrischer Wiederholung ganzer grosser Theile, auf Zusammenstimmen der einzelnen Bauglieder beruhenden Architektur. Es wäre thöricht, die Analogie etwa desswegen läugnen zu wollen, weil wir an einer Mozart'schen Symphonie keine Thüren und Fenster, keine Metopen und Triglyphen, keine Fialen und Wimperge nachweisen können, oder umgekehrt weil wir nicht zu sagen im Stande sind, ob das strassburger Münster aus C-dur oder aus A-moll geht. Das allbekannte zweitheilige Schema, in dem die ersten Tonsätze Haydn'scher, Mozart'scher, Beethoven'scher, u. s. w. Symphonieen geschrieben sind, der Tonsatz mit unterbrechendem Alternativ (in manchen Andantesätzen, in Scherzos u. s. w.), die verschiedenen Gestaltungen des Rondo, wie sie A. B. Marx aufzählt, alle diese Formen in ihrer abstracten Allgemeinheit und ohne Rücksicht auf den musicalischen Inhalt in concreten Fällen betrachtet, gleichen völlig dem allgemeinen Schema eines nach dem Princip eines gewissen Baustyles gedachten Gebäudes. Wenn man zu einem Musiker vom Durchführungssatze, von dem Seitensatze spricht, so weiss er so gut, in welchem Stadium des Tonstückes er diese angedeuteten Bestandtheile desselben zu suchen hat, wie der Bauverständige nur von dem Architrav, Geison, Kimation u. dergl. eines hellenischen Tempels zu hören braucht, um gleich zu wissen, an welcher Stelle des Baues er sich diese Bauglieder denken muss. Soll die Musik nicht zu einem unkünstlerisch willkürlichen, unmotivirten Herumirren in Tonfolgen werden, soll sie innern Halt und geistigen Zusammenhang haben, so kann sie der Symmetrie so wenig entbehren, wie die Baukunst, wogegen man in der Malerei eine allzu symmetrische Anordnung der Gruppen und Figuren mit Recht bedenklich findet, und ein Poet vollends sein Publicum nicht wenig überraschen würde, liesse er nach dem zweiten Act seines Dramas den ersten Act nochmals wortgetreu wieder erscheinen. Es gibt handwerkliche Componisten, die sich in das allbekannte zweitheilige Schema so eingelebt haben, dass ihre Phantasie — nicht unähnlich einem gut zugerittenen Cavalleriepferde, das beim Exerciren die reglementsmässigen Schwenkungen ohne Reiters-Nachhilfe endlich von selbst ausführt — beim Componiren die schuldmässigen Schwenkungen gleichfalls wie von selbst macht, und die jedes Tonstück, an dem sie ihre geliebte zweitheilige Form nicht mit grösster Deutlichkeit der Abgränzung der einzelnen Theile ausgeprägt finden, für „dunkel, unübersichtlich", wohl gar für „formlos" erklären. Hat diesen Vorwurf doch sogar der Meister hören müssen, dessen tiefe Weisheit in der organischen Construction seiner Tonsätze wahrhaft ehrfurchterweckend ist — Beethoven. Es ist nicht das kleinste Verdienst des trefflichen B. A. Marx, wenn er die einzelnen Sätze Beethoven'scher Instrumentalwerke nach ihrer constructiven Bedeutung einer Art vergleichender Anatomie unterzieht und den gelehrten Herren klar genug zeigt, dass der Fehler nur an ihnen lag, wenn sie die Länge ihrer Zöpfe oder Nasen zum Maassstabe nahmen, statt mit zum Fluge ausgebreiteten Geniusflügeln zu messen. Denn die Forderung der Kritik nach übersichtlichem Bau eines Tonstückes ist allerdings eine vollberechtigte; allein es ist die geistige Beschränktheit des Kunsthandwerkers, wenn er schablonenmässige Factur für damit gleichbedeutend anschlägt und verlangt. Der geistigmusicalische Inhalt jener allgemeinen Form kann nicht nur der verschiedenste sein (wie auch zwischen einzelnen Bauten bei gleichem Princip doch Verschiedenheit herrscht oder wie die Natur nach dem einfachen Schema der Pflanze, des Wirbelthieres u. s. w. Tausend und aber Tausend verschiedener Arten aufzuweisen hat), sondern der Inhalt kann diese Form auch erweitern, verengen, modificiren u. s. w., ohne sie doch zerstören zu dürfen, weil eine solche Zerstörung zum Formlosen, folglich Unschönen führen würde.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung

zum Briefe des † Cornelius in Nr. 4 d. Bl.

In dem Abdruck steht statt **Xeller** zweimal Heller. Nun hat es allerdings einen Maler Heller gegeben, allein dieser hatte keine Verbindungen mit Cornelius. Sodann ist gegen den Schluss des Briefes statt: „Sage dem Flotho" zu lesen: „Sage dem **Hotho.**" Hotho ist noch Director einer Abtheilung des königlichen Museums; er war ein naher Freund von Xeller.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 7. — Köln, 1. April 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die heilige Familie.

Von B. Eckl in München.

I.

Die h. Familie zu Nazareth.

Nachdem die heilige Familie unter göttlichem Schutze von ihrem Aufenthalte in Aegypten wohl behalten nach Hause zurückgekehrt war, begab sie sich nach Bethlehem; da aber Joseph hörte, dass Archelaus in Judäa anstatt seines Vaters Herodes regierte, fürchtete er sich, dahin zu gehen, und da er von Gott in einem Traume gewarnt wurde, begab er sich nach den Landschaften von Galiläa und kam nach der Stadt Nazareth, welche der Geburts- und der Heimathsort der heiligen Jungfrau war. Hier wohnte Joseph, indem er friedlich seinem Geschäfte als Zimmermann nachging und seinen geachteten Sohn zu demselben Gewerbe erzog; und hier erzog auch Maria ihr göttliches Kind; und er wuchs und nahm zu an Geist und die Gnade Gottes war mit ihm. Kein anderes Ereigniss wird berichtet, bis Jesus zwölf Jahre alt war.

Das ist denn der passende Platz, einige Bemerkungen über diejenigen Darstellungen des häuslichen Lebens der h. Jungfrau und der Kindheit des Heilandes zu geben, welche bei all ihrer endlosen Mannigfaltigkeit den allgemeinen Titel: „Heilige Familie“ führen.

Diese Gruppen, welche so zahlreich sind und so häufig vorkommen, dass sie meistens für sich allein einen grossen Theil der Gemäldegalerieen bilden, sind eine Neuerung in der heiligen Kunst. Was man die häusliche Behandlung der Geschichte der h. Jungfrau nennen kann, kann nicht weiter als bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück verfolgt werden. Es ist allerdings gewöhnlich, alle diejenigen Bilder in die Classe der h. Familien zu setzen, auf denen irgend einer der Verwandten Christi als mit der Mutter und dem göttlichen Kinde zusammengruppirt erscheint. Aber wir müssen hier wiederholt an den Unterschied erinnern, der zwischen der häuslichen und der Andachts-Behandlung des Sujets zu machen ist; eine Unterscheidung, welche hauptsächlich in einer Differenz im Gefühl und im Zwecke besteht, die leichter gefühlt als in Worten ausgedrückt werden kann.

Eine Andachts-Gruppe ist vorhanden, wo die heiligen Personen in directer Beziehung zu den Verehrern stehen, und wo ihr übernatürlicher Charakter jeden andern überragt und beherrscht; eine häusliche oder historische Gruppe oder eine eigentlich sogenannte heilige Familie aber dann, wenn die Personen durch irgend eine Verkettung der Action oder des Gefühles, welche den Familien-Zusammenhang zwischen ihnen ausdrückt, wie durch irgend eine Handlung, welche mehr eine dramatische als eine religiöse Bedeutung hat, zu einander in Verbindung stehen. Die Italiener bezeichnen diesen Unterschied durch die Benennung „*Sagra Conservazione*“, welche sie dem zuerst, und „*Sagra Famiglia*“, welche sie dem zuletzt genannten Sujet geben. Z. B., wenn die h. Jungfrau bei ihrem Kinde wachend, ihren Finger an den Mund setzt, um dem kleinen h. Johannes Stillschweigen zu gebieten, dann besteht keine Beziehung zwischen dem Beschauer und den dargestell-

ten Personen, mit Ausnahme der freiwilligen Sympathie; es ist eine Familiengruppe, eine häusliche Scene. Aber wenn der h. Johannes, aus dem Gemälde schauend, auf das Kind deutet, wie wenn er sagte: „Seht das Lamm Gottes", dann verändert die ganze Scene ihre Bedeutung; der h. Johannes nimmt dann die Eigenschaft des Vorläufers an, und die Beschauer werden dann direct angesprochen und aufgefordert, den Sohn Gottes und den Heiland des Menschengeschlechtes anzuerkennen.[1])

In den Kreis der Darstellung der h. Familie gehört keine der besonderen Handlungen, welche uns die h. Geschichte erzählt, sondern sie soll uns die zur Familie des göttlichen Knaben gehörenden Personen um ihn in solcher Weise schildern, dass ihr Gefühl von Bewunderung, Ehrfurcht und Liebe für den Knaben in die Beschauer übergeht. Der Christ mag in diesen Bildern allerdings anziehende Vorbilder des edelsten häuslichen Lebens und seiner schönsten Tugenden erblicken; aber ihr Ziel steht noch höher.

Wenn der h. Joseph knieend dem Christkinde Blumen darreicht, während Maria zärtlich zuschaut (wie in einer Gruppe von Raphael), dann ist dies ein Act der Huldigung, welche die gegenseitige Beziehung zwischen den drei Personen ausdrückt; es ist eine „Heilige Familie" *(Sacra Famiglia);* wogegen wir im Gemälde Murillo's in der englischen Nationalgalerie, wo Joseph und Maria den jungen Heiland dem Zuschauer zur Huldigung darreichen, während die Gestalten des „Ewigen Vaters" und des h. Geistes mit begleitenden Engeln oben schweben, eine Andachtsgruppe, *„Sacra Conversazione"*, haben; es ist dann in der That eine materielle heilige Dreifaltigkeit; und die Einführung des h. Joseph in eine solche unmittelbare nahe Verwandtschaft mit den als göttlich anerkannten Personen ist eine der Eigenthümlichkeiten der späteren Schulen der theologischen Kunst. Sie kam vor dem Ende des sechszehnten oder dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts nicht vor.

Die Einführung von Personen, welche nicht wohl derselben Zeit angehört haben können, wie des h. Franciscus oder der h. Katharina, macht die Gruppe ideal oder zur Andachtsgruppe. Andererseits setzt die Einführung begleitender Engel das Sujet nicht über das Reich des Wirklichen hinaus, denn die Maler gaben buchstäblich, was in der h. Schrift deutlich geschrieben steht: „Er wird Seinen Engeln Deinetwegen Befehl ertheilen." Wo das göttliche Kind immer lebte und sich bewegte, da nimmt man an, dass Engel gegenwärtig waren; desshalb war es auch die Aufgabe einer Kunst, welche vorzüglich unsere Sinne einnehmen sollte, sie körperlich vor uns zu stellen und diesen himmlischen Begleitern eine sichtbare Gestalt und ein ihres Amtes würdiges Aeusseres zu geben.

Die Andachts-Gruppen sind aber leider nur gar zu oft durch eine triviale oder bloss conventionelle Behandlung in gemeiner und herabwürdigender Weise dargestellt worden. In denjenigen wirklich häuslichen Scenen, wo der Maler ungetadelt seine Muster in der einfachen Natur suchte und hinsichtlich seines Effectes auf das Heiligste und Unwandelbarste in unserer gemeinsamen Natur vertraute, da hätte er wohl in der That ein Stümper gewesen sein müssen, wenn es ihm nicht gelungen wäre, eine entsprechende Saite der Sympathie in dem Busen des Beschauers zu berühren. Das ist vielleicht das Geheimniss der universellen und im Allgemeinen wohl verdienten Volksthümlichkeit und Beliebtheit dieser heiligen Familien.

Als unschicklich sind das Waschen von Windeln etc., das Christkind auf einem Steckenpferdchen (Fiorillo II. 86) und ähnliche Holländereien zu bezeichnen. Eben so die dem Christkinde angekünstelten kleinen Unarten, wie er z. B. dem kleinen Johannes einen Vogel verweigert (Kolloff, Paris, S. 27), dem alten Joseph die Brille von der Nase zieht (Passevi, Leben der Maler, S. 360). Sodann auch das empfindsame Hervorheben der Nebenpartieen, z. B. die grossmütterliche Freude Anna's, ihres Todes im Familienkreise (wie auf einem Bilde von Sacchi, Fessli, Kupferst. I. 242). Nicht minder die kleinen Kindereien zu Füssen oder auf dem Schoosse der thronenden Maria. Die königliche Erhabenheit schliesst das kleinbürgerliche Element aus.

Erlaubt dagegen sind die Liebkosungen und Huldigungen, die dem heiligen Kinde in der Familie gewidmet werden: die zärtliche Sorge um dasselbe; ferner die sinnige Beschäftigung des heiligen Kindes mit den Personen und Gegenständen, die sich ihm darbieten, insbesondere seine Huld gegen den kleinen Täufer, oder die Betrachtung, die er einem Geschenke widmet. Dabei ist es immer würdiger, eine symbolische Beziehung anzubringen, als bloss an ein gewöhnliches kindisches Vergnügen zu denken. Das Spiel mit dem Apfel, der Taube, dem Lämmchen z. B. ist, weil symbolisch, schicklicher, als das Langen nach einer hellrothen Kirsche oder Nelke.[1])

1) Bei Jameson (Mad.) zwei gute Holzschnitte, welche die *Sacra Conversazione* und die *Sacra Famiglia* darstellen. Bilder 125 und 126. S. 250.

1) W. Menzel, christl. Symbolik, I. 269.

I.

Die h. Familie, bestehend aus der h. Jungfrau und dem Kinde allein.

Die das Kind säugende h. Jungfrau.

Die einfachste Form der Familiengruppe ist auf zwei Figuren beschränkt und drückt bloss die Beziehung zwischen der Mutter und dem Kinde aus. Das Motiv ist genau dasselbe, wie in den formellen, göttinähnlichen thronenden Madonnen der alten Zeit; nur ist es hier ganz anders bearbeitet und an andere Sympathieen appellirend. In dem ersteren Beispiele war der Zweck, die bestrittenen Ansprüche der menschlichen Mutter auf die göttlichen Ehren; in dem letzteren aber eher, die menschliche Natur ihres göttlichen Sohnes festzustellen, und wir haben in den einfachsten Formen die ersten und heiligsten aller socialen Beziehungen vor uns.

Der erste Naturtrieb so wie auch die allererste Pflicht der Mutter ist, dass sie das Leben, das sie gegeben, auch ernährt und erhält, und es ist daher auch sehr gewöhnlich, dass die h. Jungfrau mit dem an ihrer Brust säugenden Kinde dargestellt wird. Es wurde bereits in der Einleitung bemerkt, dass diese Darstellungsweise, als sie zuerst vorgenommen wurde, ein theologisches Thema oder eine Antwort auf die Herausforderung der Nestorianer war, welche fragten: „Sollen wir den Gott nennen, der an der Brust seiner Mutter gesogen hat?" Hierauf und wenigstens auf 500 Jahre lang involvirte diese einfache mütterliche Handlung ein religiöses Dogma und war die sichtbare Darstellung eines bestrittenen Glaubensartikels.

Man findet dieses Motiv auf keinem bekannten Gemälde Raphael's; wohl aber ist es auf einer seiner Zeichnungen, welche Marc Anton gestochen, mit charakteristischer Anmuth und Zartheit wiedergegeben.

Goethe beschreibt mit hohem Vergnügen ein Gemälde **Corregio's**, auf welchem die Aufmerksamkeit des Kindes zwischen der Brust seiner Mutter und einigen ihm von Engeln dargereichten Früchten getheilt zu sein scheint. Er nennt dieses Sujet „die Entwöhnung des Christkindes". Corregio ist, wenn nicht der erste, doch einer der ersten der italienischen Maler, der dieses Motiv in dem einfachen häuslichen Style behandelte. Andere Meister der lombardischen Schule folgten ihm, und es wird wohl kaum ein vortrefflicheres Beispiel geben, als die mütterliche Gruppe **Solario's**, die sich jetzt im Louvre befindet und von der Farbe des Kissens, auf welchem das Kind liegt, „*La Vierge à l'oreiller verd*" genannt wird.[1]) Dieses Sujet kommt in den gleichzeitigen altdeutschen und niederländischen Schulen des 16. Jahrhunderts häufig vor. Im nächsten Jahrhundert gibt es herrliche Beispiele von bologneser Malern und den spanischen, italienischen und niederländischen „Naturalisten". Wir wollen nur eines von **Agostino Caracci** (zu Parma) und ein anderes von **Vandyck** (gestochen von Bartolozzi) als sehr schöne Beispiele zierlicher Behandlung anführen, während wir auf den zahlreichen Beispielen von **Rubens** bloss seine eigene Gattin und seinen Sohn haben, die mit jenem rohen kräftigen Leben und mit dem ganzen häuslichen liebevollen Ausdruck gemalt sind, welche ihm seine eigenen starken häuslichen Gefühle verleihen konnten.

Wiederum auf anderen Gemälden ist die Beziehung zwischen Mutter und Kind auf tausenderlei Arten ausgedrückt und unterschiedlich dargestellt, wie z. B. da, wo sie das Kind zärtlich betrachtet, es küsst, seine Wange an die ihrige drückt; oder wo sie mit einer Rose oder einem Apfel oder mit einem Vogel spielen; oder wo es ihn seiner Mutter reicht, da diese ursprünglich mystischen Sinnbilder in Spielsachen verwandelt wurden. Auf einem derartigen Bilde unterhält sie das Kind damit, dass sie mit einem Glöcklein klingelt; — die Glocke, welche eine religiöse Bedeutung hat, ist hier lediglich eine Spielsache.

II.

Die heilige Familie mit drei Figuren.

Die heilige Familie, bestehend aus der h. Jungfrau, dem wachenden Kinde und dem kleinen h. Johannes.

Die aus drei Figuren bestehende Gruppe, welche man häufig findet, ist die Mutter mit dem Kinde und dem h. Johannes. Eines der ältesten Beispiele der häuslichen Behandlung dieser Gruppe ist ein bekanntes Gemälde von Boticelli zu Florenz im Pitti-Palaste, auf welchem Maria, sich niederbeugend, das Kind vorhält, um es vom h. Johannes liebkosen zu lassen, — sehr trocken hinsichtlich des Colorits und fehlerhaft hinsichtlich der Zeichnung, aber sehr schön, bezüglich der Auffassung. Raphael's Darstellungen der heiligen Familie halten sich, ohne je die natürliche Anmuth ausser Acht zu lassen, doch meist von dem bloss Natürlichen einer Schilderung des häuslichen Lebens fern. In ihnen

1) Abgebildet bei Jameson (Madonna), Bild 127, S. 253.

dringt eine fromme, höhere Begeisterung, ein Strahl himmlischer Tugend hervor, der über die ganze Umgebung sich verbreitet. Alle Figuren tragen einen Charakter von Hoheit und Frömmigkeit an sich, der sich auf das göttliche Kind bezieht, welches den Hauptgegenstand bildet. Und über dem Ganzen schwebt ein heiliger Friede; doch möchte man der Madonna in mehreren dieser Bilder etwas mehr von der frommen Innigkeit und Demuth und der sinnigen Einfalt wünschen, welche die eines Fra Bartolomeo und mehrerer Altflorentiner auszeichnet. Vielleicht das vollkommenste Beispiel, welches aus dem gesammten Gebiete der kirchlichen Kunst angeführt werden kann, ist **Raphael's** Madonna *del Cardinello* (in der Galerie zu Florenz); ein anderes seine *La belle Jardinière* (Louvre Nr. 375); ein anderes, auf welchem die Figuren halb lebensgross sind, die *Madonna del Giglio* (in Lord Garvagh's Sammlung). Wo das Christuskind vom h. Johannes das Kreuz nimmt oder es ihm gibt, oder wo der h. Johannes auf ihn als den Erlöser deutet, oder wo er nicht als Kind, sondern als Jüngling oder als Mann dargestellt ist, da nimmt das Bild den Charakter eines Andachtsbildes an.

Die heilige Familie, bestehend aus der h. Jungfrau, dem schlafenden Kinde und dem kleinen h. Johannes.

Das Sujet des schlafenden Christus erhält durch die Einführung des h. **Johannes** eine schöne Variation, wie z. B. da, wo die h. Jungfrau den Schleier lüftet und ihr Kind dem kleinen h. Johannes zeigt, der mit gefalteten Händen dankt.

Das vorzüglichste Beispiel hiefür ist die sogenannte *Vierge au diadème* (im Louvre zu Paris).

Zuweilen ermahnt die h. Jungfrau, indem sie ihren Finger an ihren Mund hält, den h. Johannes **still zu sein**. Eine solche Gruppe heisst dann im Italienischen „*il silenzio*“ und im Französischen „*le sommeil de Jésus*“.

Ein Beispiel hiefür ist u. A. das berühmte Gemälde **Annibal Caracci's** zu Windsor.

Die heilige Familie, bestehend aus den Figuren der h. Jungfrau, des Kindes und des h. Joseph.

Eine andere Gruppe mit drei Figuren besteht aus der **Mutter**, dem **Kinde** und dem h. **Joseph** als Nährvater. Diese Gruppe, welche man in den späteren Kunstschulen so häufig findet, schreibt sich vom Ende des 15. Jahrhunderts her. Gerson, ein Geistlicher, der sich auf der Kirchenversammlung zu Constanz durch seine Gelehrsamkeit und Beredtsamkeit ausgezeichnet, hatte ein Gedicht von 3000 Versen zum Lob des h. Joseph geschrieben, indem er ihn als das vollkommenste Muster aller Tugenden aufstellte, und dieses Gedicht wurde, nach der Erfindung der Buchdruckerkunst veröffentlicht und weit verbreitet. Der Papst Sixtus IV. setzte ein Fest zu Ehren des Mannes Mariä ein — was, als eine Neuheit und als mit dem damaligen religiösen Tone im Einklang stehend überall freudig aufgenommen wurde. Die natürliche Folge hiervon war, dass nun Kirchen und Capellen mit Gemälden angefüllt wurden, welche die Mutter mit dem Kinde und den h. Joseph darstellten, der in eine Stellung religiöser Betrachtung oder liebevoller Sympathie dabei steht oder dabei sitzt, zuweilen an seinem Stocke lehnend oder mit seinen neben ihm liegenden Zimmermannsgeräthen sich beschäftigend, und auf den alten Gemälden stets in seine ihm eigenthümlichen Farben, den safrangelben Rock oder die graue oder grüne Tunika, gekleidet ist.

In der Madonna mit dem Kinde als einem Andachtsbilde im strengen Sinne des Wortes macht die Einführung des h. Joseph die Idee etwas complicirt; aber auch der häuslichen heiligen Familie ist seine Anwesenheit natürlich und nothwendig. Er ist selten mit der Handlung in Verbindung gebracht, wo es eine gibt; aber auch hiervon gibt es einige schöne Beispiele.

Von den heiligen Familien **Fra Bartolomeo's** gehört die in der münchener Pinakothek befindliche, hieher. In dem höchst sanften und friedlichen Gesichte der Maria ist das Mädchenhafte und Mütterliche trefflich verschmolzen. Zierlich und doch höchst einfach ist ihr Gewand. Sie blickt mit stiller, andächtiger Wonne zum göttlichen Kinde herab, das auf einem Kissen über ihrem Schoosse ruht und mit edlem, sinnvollem Blick seitwärts niederschaut. Mit dem einen Arme umfängt sie das sitzende Kind, mit dem andern hält sie sein rechtes Aermchen empor, als wolle sie dasselbe küssen. Hinten sieht man Joseph's Gesicht voll frommen Ernstes.[1])

Die heilige Familie, bestehend aus der h. Jungfrau, dem Kinde und der h. Anna.

Zuweilen ist in einer heiligen Familie mit drei Figuren die dritte Figur weder der h. Johannes, noch der h. Joseph, sondern die h. Anna. Nun aber waren nach einigen alten Schriftstellern sowohl Joachim als auch Anna bereits vor der Vermählung der h. Jungfrau mit dem h. Joseph oder wenigstens schon vor ihrer

1) Vergl. v. Wessenberg, christl. Bilder. Bd. I, S. 350.

Rückkehr aus Aegypten gestorben. Aber die Beliebtheit dieser Familiengruppen und das Verlangen, ihnen alle mögliche Mannigfaltigkeit zu geben, war so gross, dass die alte Version der Geschichte durch den herrschenden Geschmack verdrängt und die h. Anna eine wichtige Persönlichkeit wurde. Eine der ältesten Gruppen, in welchen die Mutter der h. Jungfrau als eine dritte Person eingeführt ist, ist ein berühmtes, aber nicht besonders schönes Bild von Leonardo da Vinci, auf welchem die h. Anna auf einer Art Stuhl sitzt, und die h. Jungfrau sich auf ihren Knieen gegen das Christuskind niederbeugt, welches mit einem Lamme spielt. (Louvre, Nr. 481.)

III.

Die heilige Familie mit vier Figuren.

Die heilige Familie, bestehend aus der h. Jungfrau, dem Kinde, dem kleinen h. Johannes und der h. Elisabeth.

Am häufigsten besteht die Gruppe mit vier Personen aus der h. Jungfrau mit dem Kinde, dem h. Johannes und seiner Mutter Elisabeth — den zwei Müttern und den zwei Söhnen. Zuweilen spielen die zwei Kinder mitsammen, oder sie umarmen sich einander, während Maria und Elisabeth mit beschaulicher Zärtlichkeit zuschauen oder sich über die zukünftigen Schicksale ihrer Söhne zu unterhalten scheinen. Eine sehr beliebte und angemessene Darstellung ist die, wenn die h. Elisabeth den h. Johannes vorstellig macht, ihn knieen und die Hände falten lehrt und ihm gleichsam sagt, dass er in seinem kleinen Vetter den Heiland anzuerkennen habe. Wir haben alsdann in schönem Gegensatze den mit einer Haube bedeckten Kopf der h. Elisabeth mit seinem matronenhaften und ernsten Ausdruck; die jugendlich blühende und sanfte jungfräuliche Würde Mariä und den verschiedenen Charakter der beiden Knaben, das schöne Angesicht und den zarten Leib des Jesuskindes und den kräftigeren Johannes mit seinem bräunlichen Gesichte. Ein grosser Maler wird diese Unterschiede sorgfältig ausdrücken, und zwar nicht nur durch den äusseren Charakter allein, sondern er wird auch die Personen so verbinden, dass die dargestellte Handlung die höhere Würde Christi und seiner Mutter sofort erkennen lässt.

IV.

Die heilige Familie mit fünf oder mehr Figuren.

Die heilige Familie, bestehend aus der h. Jungfrau, dem Kinde, dem h. Johannes, der h. Elisabeth und dem h. Joseph.

Die Beifügung des h. Joseph als einer fünften Person vervollständigt die häusliche Gruppe. Die Einführung des alten Zacharias aber macht den Kreislauf des menschlichen Lebens und der menschlichen Liebe noch vollständiger. Wir haben alsdann die Kindheit, das jugendliche Alter, das reife Mannes- und das Greisenalter — einen Unterschied von sechs, und zwar unterschiedlichen Verwandtschaftsgraden, die hier zu Einem harmonischen Ganzen verbunden sind, und in der Mitte die Göttlichkeit der Unschuld, den Kind-Gott, den Glanzpunct einer geistigen Macht, welche unsere süssesten Empfindungen und Gefühle mit unserer höchsten Sehnsucht nach dem Himmel in Verbindung bringt.

Heilige Familien mit mehr als sechs Figuren (die Engel nicht mit einbegriffen) kommen nur sehr selten vor. Aber es gibt Beispiele von Gruppen, welche alle diejenigen Personen, welche in den Evangelien als mit einander verwandt erwähnt werden, mit einander verbinden, wiewohl die Natur und die Abstufung dieser Verwandtschaft die Kritiker und Ausleger in Verlegenheit bringen und noch nicht klar gestellt sind.

Nach einer alten Tradition war Anna, die Mutter der h. Jungfrau, dreimal verheirathet und Joachim ihr dritter Mann; die zwei andern waren Kleophas und Salome. Von Kleophas hatte sie eine Tochter, die ebenfalls Maria hiess und die Ehefrau des Alphens und die Mutter des Thaddäus, Jakob's des Kleineren und Joseph's des Gerechten war. Von Salome hatte sie eine Tochter, die ebenfalls Maria hiess und mit Zebedäus verheirathet und die Mutter Jakob's des Grösseren und Johannes des Evangelisten war. Diese Idee, dass die h. Anna nach einander die Gattin dreier Männer und die Mutter dreier Töchter war, die alle Maria hiessen, ist von den späteren kirchlichen Autoritäten verworfen worden; aber am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde sie aufgenommen, und auf diese Periode können die italienischen und altdeutschen Gemälde bezogen werden, welche eine besondere Version der h. Familie darstellen, die eigentlicher „die Familie der h. Jungfrau Maria" genannt würden.

Ein Gemälde von **Lorenzo di Pavia** (im Louvre), gemalt um das Jahr 1510, stellt ein sehr vollständiges Beispiel dieser Familiengruppe dar. Maria sitzt im

Mittelpuncte und hält das Jesuskind auf ihrem Schoosse; neben ihr steht der h. Joseph; hinter der h. Jungfrau steht die h. Anna und drei Männer, mit ihren dazu geschriebenen Namen, Joachim, Kleophas und Salome. Zur Rechten der h. Jungfrau stehen Maria, die Tochter des Kleophas, Alpheus, ihr Gemahl und ihre Söhne Thaddäus, Jakobus der Kleinere und Josephus der Gerechte. Zur Linken der h. Jungfrau stehen Maria, die Tochter Salome's, ihr Mann Zebedäus und ihre Kinder Jakob der Grössere und Johannes der Evangelist.

Ein noch schöneres Beispiel ist ein Gemälde von **Perugino** (im Museum zu Versailles). Hier sind die Verwandten Christi, welche bestimmt waren, späterhin seine Apostel und Prediger seines Wortes zu werden, in seiner Kindheit um ihn her zusammengruppirt. In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde; die h. Anna steht hinter derselben und lässt ihre Hände liebevoll auf den Schultern der h. Jungfrau ruhen. Vorn zu Füssen der h. Jungfrau stehen zwei Knaben, Joseph und Thaddäus, und neben ihnen hält Maria, die Tochter des Kleophas, die Hände ihres dritten Sohnes, Jakobus des Kleineren; zur Rechten steht Maria Salome und hält ihren Sohn Johannes den Evangelisten in ihren Armen, während ihr anderer Sohn, Jakob der Grössere, zu ihren Füssen steht. Joseph Zebedäus und andere Mitglieder der Familie stehen rings herum. Dasselbe Sujet kann man hier und da in illuminirten Manuscripten und auf altdeutschen Stichen sehen, wobei zu bemerken ist, dass dieselben alle in der Zeit zwischen 1505 und 1520 erschienen und dann verschwunden sind, woraus hervorgeht, dass sie von der Kirche nicht gutgeheissen waren, vielleicht, weil der genaue Grad der Verwandtschaft zwischen diesen jungen Aposteln und der heiligen Familie weder durch die h. Schrift, noch durch die Tradition klar gestellt war.

Auf einem Bilde **Parmigiano's** steht Christus auf dem Knie der h. Jungfrau. Elisabeth hält den h. Johannes den Täufer; der andere kleine h. Johannes kniet auf einem Kissen. Hinter der h. Jungfrau stehen der h. Joachim und die h. Anna und hinter der h. Elisabeth Zebedäus und Maria Salome, die Eltern des h. Johannes des Evangelisten. In der Mitte schaut der h. Joseph mit gefalteten Händen zu.[1])

Von vorzüglicher Schönheit sind mehrere Darstellungen der h. Familie von F r a n c e s c o A l b a n i. Eines derselben befindet sich im Pariser Museum. Dasselbe vereinigt alle Anmuth der Composition und des Ausdrucks. M a r i a hält das K i n d, das über der Wiege steht und den mit einem Fuss knieenden und die Hände kreuzenden Knaben J o h a n n e s umfasst. Diesen hält die h. E l i s a b e t h mit einer Hand. Hinter der Maria stehen zwei Engel in Andacht. Zwei kleine Genien schweben in der Höhe; der eine trägt ein Körbchen mit Blumen, die der andere herabstreuet. J o s e p h sitzt, ein Buch haltend, seitwärts und betrachtet gemüthlich die Scene.[1])

1) Bei Jameson (Madonna) ein guter Holzschnitt. S. 262, Bild 132.

1) Vergl. v. W e s s e n b e r g, christl. Bilder. Bd. I. S. 354.

II.

Der zwölfjährige Jesus im Tempel.

(Luc. II, 41—52.)

Das erste Ereigniss, welches uns von Christus nach der Rückkehr der heiligen Familie aus Aegypten bekannt ist, ist seine Erscheinung im Tempel, als er zwölf Jahre alt war. Sein Erscheinen mitten unter den Schriftgelehrten, wie er als zwölfjähriger Knabe da sass, „dieselben hörend und ihnen Fragen stellend, und wie alle, welche ihn hörten, sich über seinen grossen Verstand und über seine Antworten verwunderten“, ist stets als die erste Offenbarung seines erhabenen Charakters als Lehrer der Menschen und als einer, der da gekommen ist, ein neues Licht auf die Prophezeiungen zu werfen, ausgelegt worden. Es ist ein Unterschied in der Darstellung, wenn dieses Sujet in einer Reihenfolge von Bildern aus dem Leben der h. Jungfrau und wenn es in directer Beziehung auf die persönliche Geschichte Christi vorkommt. Im ersteren Falle sucht die Mutter bekümmert ihren Sohn und findet ihn im Tempel; im zweiten soll die Offenbarung seiner frühen Weisheit und göttlichen Inspiration ausgedrückt werden. Der Schauplatz ist hier das Innere des Tempels. Christus, als ein zwölfjähriger Knabe, den Heiligenschein tragend, und gewöhnlich so schön, als die Kunst des Malers ihn darzustellen vermag, ist gewöhnlich als sitzend und zuweilen, aber viel seltener, auch a l s stehend dargestellt und ragt über die andern Figuren hervor. Hier sieht man dann unten mehrere jüdische Lehrer oder Rabbi und Pharisäer, von denen einige über ihre Bücher hinaussehen und andere mit Staunen und Bewunderung zu ihm emporschauen. Diese Menschen sind als alttestamentliche Vorbilder der Bureaukraten, gelehrten Schulmänner und Literaten zu betrachten, die heute noch neben der Kirche das grosse Wort führen und den Menschensohn hassen oder verachten, die mit der weltlichen

Macht, dem weltlichen Gesetze und mit dem weltlichen Wissen dem göttlichen trotzen. Der pharisäische Dunkel wurzelte hauptsächlich 1) in der zähen Nationalität, im Stockjudenthum, das nichts Neues, Fremdartiges, etwa gar von dem Himmel Kommende in seinem Bereich dulden will; 2) in dem Herkommen und Gesetz, dessen privilegirte Wächter und Ausleger sie waren; 3) in der Schulweisheit, vermöge deren sie sich allen andern Wesen weit überlegen glaubten.

Christus trat schon als Kind mitten unter diese Herren im Tempel und belehrte sie, die staunend dem göttlichen Knaben horchten. Darin liegt ausgesprochen, dass es zum Begreifen der höchsten Weisheit nicht grauhaariger Gelehrsamkeit, sondern nur eines kindlichen Sinnes bedarf. Schöner kann die ewige Weisheit nicht über die zeitliche triumphiren, als hier das Kind über die Greise. Die Anzahl derselben so wie der Zuschauer ist auf jedem derartigen Bilde verschieden. Die h. Jungfrau und den h. Joseph sieht man im Hintergrunde oder auf der Seite eintreten. Das ist die gewöhnliche Darstellung. Auf einigen Beispielen ist nur die jungfräuliche Mutter, und der h. Joseph weggelassen.

Es gibt keine sehr alte Darstellung dieser Scene. Weder auf den Sarkophagen, noch in den Katakomben erscheint eine solche. Eine Gruppe in einer der Katakomben, von der man annimmt, dass sie diesen Sinn habe, und bei Bosio (Pl. 221) gestochen ist, stellt eber den seine Apostel unterweisenden Christus dar. Die sehr jugendliche Figur Christi stimmt mit der zu jener Zeit gewöhnlichen Darstellung überein.

Auf den **Mosaikbildern am Bogen über dem Chor der Kirche Maria Maggiore zu Rom** befindet sich rechts eine Gruppe, in welcher Christus als ein Kind mit aufgehobener Hand dastehend dargestellt ist; eine grosse Anzahl Männer in antiker classischer Gewandung, einige in kurzen Tuniken stehen auf beiden Seiten. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass damit die Scene im Tempel gemeint sei und dass die zwei Figuren Joseph und Maria sind. Das ist die älteste Darstellung, welche von diesem Ereignisse existirt.

Nachstehende Beispiele sind ebenfalls besonders bedeutungsvoll und eigenthümlich:

I. **Leonardo da Vinci** — Jesus erscheint auf diesem Bilde (welches erst vor einigen Jahren aus Rom nach London verkauft worden) den charaktervollen und aufgeregten Köpfen der Alten gegenüber [1]) in höchster Milde und Schönheit.

1) Kunstbl. 1832, Nr. 66. Kugler, Malerei, I. 162. Passavant, England, S. 13.

II. **Pinturichio** — eines der drei grossen und schönen Wandgemälde auf der Wand der Baglioni-Capelle zu Spello, darstellend:
   1) die Verkündigung — die Menschwerdung;
   2) die Geburt Christi — die Erscheinung des Herrn auf Erden;
   3) Jesus im Tempel — die erste Offenbarung seiner göttlichen Eigenschaft — ein grosses Bild mit 33 Figuren.

III. **Luini** — ein schönes, lang gestaltetes Wandgemälde. In der Mitte, an einer Art erhöhten Pultes, steht der Heiland, die rechte Hand erhoben und gen Himmel deutend, die linke ausgestreckt. Die Haltung und Figur sind ausserordentlich majestätisch, einfach und anmuthig. Zur Rechten sitzen 15 Schriftgelehrte und drücken ihre Verwunderung in verschiedener Weise aus. Zur Linken tritt die h. Jungfrau herein und redet ihren göttlichen Sohn an. Joseph steht hinten. Weiter befinden sich noch sieben Figuren von Schriftgelehrten (Rabbi) und Zuschauern auf dem Bilde, und unter denselben ein Mann, dessen Kopf man hinter dem Pulte hervorschauen sieht und der den Heiland mit einem Ausdruck des Staunens und der Verwunderung anstarrt. Sitzend und gerade aus dem Gemälde schauend, mit einem Buche in der Rechten, befindet sich auch ein ehrwürdiger Schriftgelehrter auf dem Bilde, in welchem der Künstler sein eigenes Bildniss dargestellt hat. Hier ist der gewählte Moment nicht der, in welchem der Heiland mit den Schriftgelehrten beschäftigt ist, indem er sie anhört und Fragen an sie stellt, sondern der, wo er zu seiner Mutter spricht: „Wusstet ihr denn nicht, dass ich in Dem sein müsse, was meines Vaters ist?" Der Ausdruck im Gesichte der anredenden h. Jungfrau, einer majestätischen Figur, ist wundervoll.

IV. **Mazzolino da Ferrara** — ein Altarbild, einst in der Kirche des h. Franciscus zu Bologna, jetzt zu Berlin, durch den Humor in den Pharisäerköpfen berühmt. (Kugler, Berliner Museum, I. 75.) Christus sitzt auf einer Art Thron, von einer grossen Anzahl von Schriftgelehrten und Pharisäern umgeben, deren Gesichter eine ungeheure, fast ans Groteske gränzende Verwunderung und Verlegenheit ausdrücken. Joseph und Maria treten zur Linken ein. Die Köpfe der drei Hauptfiguren haben einen erhabenen Typus und stehen mit denen der alten Schriftgelehrten in schönem Contraste. Auf einer Galerie oder einem Söller befinden sich andere

Gruppen, welche zuschauen und zuhören. Auf diesem Gebäude und auf dem Geländer der Galerie befinden sich fünf Basreliefs in Mazzolini's gewöhnlicher Manier. Die beiden ersten stellen den die Gesetzestafeln haltenden und mit ausgestreckten Armen nur den Sieg für Israel flehenden Moses dar; die andern sind Judith mit dem Haupte des Holofernes und David mit dem Haupte des Goliath. Das ist ein sehr merkwürdiges Gemälde. Mazzolino malte selten grössere Bilder, und auch dieses flösst bei all seiner Belebtheit und lebhaftem Colorit nur die Idee eines vergrösserten Miniaturbildes ein.

V. **Ribera** (Spagnoletto) hat dieses Sujet ebenfalls gemalt.

VI. **Garofalo**: — ein grossartiges Altarblatt (im Louvre). In der Mitte, über den Andern erhaben, steht Christus, die eine Hand erhoben. Vorn befinden sich fünf Schriftgelehrte, und siebenzehn weiter hinten. Zur Rechten steht die h. Jungfrau, zuhorchend. Doch erscheint hier Christus viel zu sehr zum Jüngling erwachsen.

VII. Auf einem Bilde von **Landi** (gestochen von Persichini) ist die Scene wie ein Inquisitorium aufgefasst; die arglistigen Pharisäer stellen dem Knaben Jesus verfängliche Fragen. Das ist aber nicht die richtige Auffassung. Die Befangenheit und das giftige Aushorchen trat erst ein, als Christus schon erwachsen war. Dem Knaben gegenüber drückten sie mehr Verwunderung und Ueberraschung aus.

VIII. **Rembrandt** — ein Bild von ungefähr 20 Figuren. Der junge Heiland steht rechts und hat beide Hände aufgehoben, wie einer, der ernstlich spricht. Zwölf alte Schriftgelehrte suchen nach ihren Büchern und fünf Zuschauer schauen im Hintergrunde über einen Bretterverschlag.

Der im Tempel lehrende zwölfjährige Heiland kommt auch unter den sogenannten „Sieben Schmerzen" und „Sieben Freuden" der h. Jungfrau vor; im ersten Falle als „der von seiner Mutter verlorene", und im zweiten als „der von seiner Mutter wiedergefundene Christus", aber stets unter der fast gleicher Form der Darstellung, wie man in den „Speculis" und andern illustrirten Büchern des 15. Jahrhunderts sehen kann.

Diese Ideen-Armuth wird in der neueren Kunst natürlich vermieden. Auf den gemalten Fenstern in der Capelle des Klostergartens zu Namur ist das in den „Sieben Schmerzen Mariä" gegebene Sujet ganz richtig „das Aufsuchen Christi" und in den „Sieben Freuden" das Auffinden desselben. Das Suchen ist auf einem so beschränkten Raume mit grosser Macht des Ausdrucks gegeben, indem man die h. Jungfrau und den h. Joseph Rücken an Rücken sieht, wie wenn ein jedes in seiner Traurigkeit eines andern Weges ginge. Ein Miniaturbild aus dem 13. Jahrhundert, in den Choralbüchern des „Lyceo Musicale" zu Bologna, gibt nur ihre drei Figuren — den jungen Christus, ganz in goldenem Anzuge, um seine Göttlichkeit anzudeuten. Der Vorwurf der h. Jungfrau und die Antwort des Heilandes sind wundervoll ausgedrückt.

Bisher haben wir das Auftreten des zwölfjährigen Jesus im Tempel als die erste Offenbarung seines erhabenen Charakters als Lehrer der Menschen betrachtet. In dieser Eigenschaft gehört dieses Ereigniss dem Leben des Heilandes an; aber im Leben der h. Jungfrau ändert die ganze Scene ihre Bedeutung. In diesem ist nicht mehr die Weisheit des Sohnes, sondern der Kummer und Schmerz der Mutter die Hauptsache. Auf ihrer Heimreise von Jerusalem war Jesus verschwunden; er, der das Licht ihrer Augen war, dessen kostbares Dasein schon so oftmals ernstlichst bedroht gewesen, hat sie verlassen und sie weiss nicht, wohin er gegangen. Keine Phantasie kann sich die Zweifel, die Angst, die Möglichkeit eines Unglücks, das Zittern des Herzens vorstellen, welches das Innere der h. Jungfrau durchwühlte. Denn volle drei Tage lang sucht sie ihn in Zweifel und Angst. Zuletzt findet sie ihn im Tempel mitten unter den Lehrern sitzend „und sie anhörend und ihnen Fragen stellend". Und sie sprach zu ihm: „Sohn, warum hast uns also gethan? Sieh', ich und dein Vater haben dich mit Schmerzen gesucht." Und er sprach zu ihnen: „Warum habt ihr mich denn gesucht? wusstet ihr denn nicht, dass ich in Dem sein müsse, was meines Vaters ist."

Es gibt nun zweierlei Arten, diese Scene darzustellen. Auf allen früheren Gemälden ist sie in Bezug auf die göttliche Mutter dargestellt worden; es ist eines der Leidens-Mysterien des Rosenkranzes. Das Kind Jesus sitzt im Tempel, mit erhobener Rechten lehrend; die ihn umgebenden Schriftgelehrten schauen über die Blätter ihrer grossen Bücher hinaus, indem sie das Gesetz und die Propheten aufsuchen. Mehrere derselben blicken nach dem jungen Lehrer — nach ihm, welcher schon vor dem Gesetze war, aber gleich wohl gekommen ist, um dem Gesetze zu gehorchen und die Prophezeiungen zu erfüllen — mit Staunen und Verwunderung. Im Vordergrunde hervorragend stehen Maria und Joseph, und die erstere ist gerade im Begriffe, den zarten Vorwurf an ihn zu richten: „Ich und dein Vater haben dich mit Schmerzen gesucht." Auf den älteren Gemälden

ist sie eine Hauptfigur; aber auf den späteren sieht man sie im Hintergrunde hereinkommen, und wo die Scene sich bloss auf das Leben Christi bezieht, da sind die Figuren Joseph's und Mariens alle beide weggelassen, und das lehrende Kind wird die mittlere oder die Hauptperson in der Gruppe.

Auf einem Gemälde von **Giovanni da Udine** ist das Ganze aus dem Gebiete der Wirklichkeit genommen und Alles zusammen als ein Mysterium behandelt. In der Mitte sitzt der junge Heiland mit aufgehobener Rechten und von mehreren jüdischen Lehrern umgeben, während im Vordergrunde die vier Kirchenväter stehen, welche in der Zeit zwischen dem vierten und sechsten Jahrhunderte nach Christus blühten. Diese zeigen, ihre Bücher haltend, auf Jesus, oder schauen ihn als die Quelle ihrer Weisheit an — eine schöne und poetische Version der wahren Bedeutung der Geschichte, welche die Kritiker des verwichenen Jahrhunderts einen Verstoss gegen die Chronologie nennen würden.

Aber diese Darstellungen, welche wir jetzt besonders betrachten müssen, sind so, dass sie den Moment darstellen, in welchem Maria vor ihrem Sohne erscheint. Das erste Beispiel dieser Behandlungsweise ist eine Gruppe von **Giotto**. Dante führt das Benehmen Maria's bei dieser Gelegenheit und ihren milden Vorwurf als eine ausgezeichnete Lection der feinen Lebensart und der Mässigung an.[1]) Es ist, wie wenn er das Gemälde Giotto's auf seine Vision übertragen hätte; denn diese ist wie ein Gemälde, nicht wie eine einzelne Handlung dargestellt. Ein anderes von **Simone di Martino** (in der Roscoe-Galerie zu Liverpool) ist in einem ähnlichen Geiste aufgefasst. Maria und Joseph machen dem Christusknaben Vorwürfe, dass er sie verlassen hat — Gestalten vom innigsten, rührendsten Ausdruck und von grösster Feinheit der Ausführung. Der Kopf des Joseph ist einer der schönsten, welche die Malerei dieser Epoche hervorgebracht hat.[2]) Auf einem Gemälde von **Garofalo** macht Maria ihrem Sohne keinen Vorwurf, sondern hört ihm, ihre Hände auf dem Busen gefaltet, zu. Auf einem grossen und schönen Gemälde von **Pinturicchio** werfen die jüdischen Schriftgelehrten ihre Bücher vor ihn hin, während die h. Jungfrau und Joseph auf beiden Seiten eintreten. Das Sujet ist ausgezeichnet dargestellt im Leben Mariens von Albrecht Dürer, wo Jesus wie einer, der da Macht hat, oben sitzt und, umgeben von den alten, bärtigen Schriftgelehrten, von einem Stuhle aus, der aussieht wie der Lehrstuhl eines Universitätsprofessors, lehrt, während Maria in der Stellung des Haders vor ihrem Sohne dasteht.

1) Purgat. c. XV.

2) Vergl. Kugler, Mal., Bd. I, S. 346.

Nachdem Jesus seinen Eltern wiedergegeben war, führten sie ihn nach Hause. „Aber seine Mutter behält alle diese Worte in ihrem Herzen.“ Die Rückkehr nach Nazareth, bei welcher Jesus zwischen Joseph und Maria ging, wurde von **Rubens** zur Nachahmung für die Jugend für das Jesuiten-Collegium zu Antwerpen gemalt. Darunter steht der Text: „Und er war ihnen unterthan.“[1])

Zwischen die Reise nach Jerusalem und das erste Auftreten Jesu setzen die Chronologen den Tod des h. Joseph, aber die Zeit desselben lässt sich nicht mit Bestimmtheit angeben; einige setzen sie in das achtzehnte Lebensjahr des Heilandes, und andere in dessen siebenundzwanzigstes, als Joseph nach ihrer Behauptung 111 Jahre alt war.

Die Begeisterung für die Eigenschaft des h. Joseph als Pflegevaters Christi und seine Volksthümlichkeit als mächtiger Heiliger und Schutzpatron datirt erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert, und im sechszehnten Jahrhundert findet man den Tod des h. Joseph zum ersten Male als ein besonderes Sujet behandelt. Es scheint, dass sein muthmasslicher Todestag (20. Juli) im Morgenlande lange Zeit als ein grosser Festtag betrachtet wurde und dass man an diesem Tage irgend eine auf sein Leben und seinen Tod bezügliche Homilie zu lesen pflegte. Das sehr merkwürdige arabische Werk mit dem Titel „Die Geschichte Joseph's des Zimmermanns“ hält man für eine der ältesten Homilien und glaubt, dass es in seiner ursprünglichen Gestalt dem dritten oder vierten Jahrhunderte angehöre.[2]) Hier ist der Tod des h. Joseph sehr ausführlich und als von vielen feierlichen und rührenden Ceremonien begleitet geschildert. Die ganze Geschichte ist dem Heiland in den Mund gelegt, und zwar so, als wenn er dieselbe seinen Jüngern erzählte. Er schildert das Ende seines frommen und gottseligen Pflegevaters; er spricht von demselben so, als wenn er selbst dabei anwesend gewesen und von dem Sterbenden als der Erlöser und Messias anerkannt worden, und erwähnt auch des Schmerzes der h. Jungfrau:

Und meine Mutter, die h. Jungfrau, stand auf, näherte sich mir und sprach: „Mein lieber Sohn, jetzt

1) Dieses Gemälde ist irrthümlich „die Rückkehr aus Aegypten“ genannt worden.

2) Das arabische Manuscript in der Bibliothek zu Paris ist aus dem Jahre 1209 und die koptische Uebersetzung vom Jahre 1367. Im fünfzehnten Jahrhunderte kamen Auszüge aus demselben in Umlauf. Siehe Dr. K. F., Vortrag: „Die neutestamentlichen Apokryphen.“

muss der gute Greis sterben!" Und ich antwortete und sprach: „Liebe Mutter, Alles, was erschaffen ist, muss sterben; der Tod will seine Rechte haben, selbst auch über dich, liebe Mutter; aber der Tod ist für ihn und für dich kein Tod, sondern nur der Uebergang zum ewigen Leben; und auch der Leib, den ich von dir erhalten, wird eine Beute des Todes werden."

Und sie setzten sich, der Sohn und die Mutter, an die Seite Joseph's, und Jesus hielt seine Hand und wachte über den letzten Zug des auf seinen Lippen zitternden Lebens; Maria berührte seine Füsse und sie waren kalt; die Töchter und Söhne Joseph's weinten und schluchzten in ihrem Schmerz und Kummer, „und", setzt dann Jesus zärtlich bei, „ich und meine Mutter weinten mit ihnen".

Hierauf folgt eine wahrhaft orientalische Scene, nämlich die Scene des mit dem Tode ringenden und sich seiner Macht über den Heiligen freuenden bösen Engels, während Jesus ihm einen Verweis gibt, und auf sein Gebet sendet Gott den Michael, den Fürsten des himmlischen Heeres, und den Erzengel Gabriel, den Herold des Lichtes, herab, um den scheidenden Geist Joseph's in Empfang zu nehmen, welcher ihn in sein lichtstrahlendes Gewand hüllt, um ihn gegen die Engel der Finsterniss zu schützen und in den Himmel zu tragen.

Diese Legende vom Tode des h. Joseph war in vielen Gestalten im sechszehnten Jahrhunderte volksthümlich, und daher kam die Sitte, ihn um ein glückliches und ruhiges Lebensende anzurufen, so dass er gewisser Maassen der Schutzheilige der Sterbebette wurde. Und um diese Zeit finden wir auch die ersten Darstellungen vom Tode des h. Joseph, welcher späterhin in den Klöstern der regulirten Augustiner Chorherren und der Carmelitermönche, die ihn zu ihrem Schutzpatron wählten, und eben so auch in den dem Andenken und der Ruhe der Todten geweihten Familiencapellen ein Lieblingssujet wurde.

Das schönste Beispiel einer derartigen Darstellung ist von **Carlo Maratti** in der wiener Galerie. Der h. Joseph liegt im Bette; Christus sitzt neben ihm und die h. Jungfrau steht mit gefalteten Händen und in trauriger, betrachtender Stellung dabei.

Aphorismen über Kunst.

Von W. A. Ambros.

(Fortsetzung.)

Es wäre unrichtig, zu meinen, diese oder jene Musik „sage nichts", weil sie nicht auf einen der mit Namen bestimmten Eintheilungspuncte der Gefühlsscala hinweist — eben so wie ein Menschengesicht desswegen nicht charakter- und ausdruckslos zu nennen ist, weil es eben nicht den momentanen Ausdruck eines zufälligen, vorübergehenden Affectes trägt, sondern bloss seinen gewöhnlichen Gesammtausdruck als körperlichen Widerschein seiner gesammten geistigen und sittlichen Anlagen erblicken lässt. Ja, der Portraitmaler kann solche vorübergehende Momente eines speciellen Affectes gar nicht brauchen, er muss die darzustellende Persönlichkeit als ein Ganzes in ihrem normalen Mittelzustande auffassen und dadurch eben ein wahres Charakterbild derselben durch seine Kunst hinzustellen trachten, ohne dass er z. B. einen jähzornigen Mann wirklich mit den Gesichtsverzerrungen, welche der Zorn zu bewirken pflegt, malt. Auch der Historienmaler, will er nicht eine Caricatur liefern, muss sich selbst bei Gegenständen einer leidenschaftlichen, bewegten Handlung wohl hüten, jeder seiner Figuren den scharf ausgeprägten Ausdruck eines Affectes zu geben. So hat Orcagna in seinem jüngsten Gericht (im *campo santo* zu Pisa) auf der Seite der Verdammten schreckenvolle Ueberraschung, Entsetzen, Jammer und Verzweiflung mit furchtbarer Wahrheit in tief erschütternder Weise dargestellt; allein es wäre doch nur ein grimmassirender Menschenhaufe, wenn der Künstler nicht die in den Gesichtern der Begnadigten gleichmässig still glänzende Freude und den feierlichen Ernst der Patriarchen und Propheten entgegensetzte. Im letzten Abendmahle von Leonardo da Vinci ist neben den heftigen Gesticulationen und aufgeregten Mienen einiger Apostel die gefastere Haltung anderer — insbesondere des zur Rechten des Beschauers am Ende der Tafel sitzenden — als weise mässigender Gegensatz angebracht, besonders aber der göttlich milde Ernst und die schmerzliche Ergebung der die Mitte einnehmenden Hauptfigur. Selbst in dem tumultnosesten aller Historienbilder, dem berühmten pompejanischen Mosaikbilde der Alexanderschlacht, ist das allgemeine Entsetzen über den Fall des Feldherrn nur in einigen Figuren vollständig charakterisirt.

Das merkwürdigste Verhältniss zwischen Text und Musik zeigt die *Missa* der katholischen Kirche. *Credo in unum Deum patrem omnipotentem factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium — sanctus Dominus Deus Sabaoth — benedictus qui venit in nomine Domini — agnus Dei, qui tollis peccata mundi* — das alles sind reine Verstandesformeln, und es könnte scheinen, als müsse der Componist eben auch zu dem Nothbehelf einer äusserlich angepassten Musik greifen. Und doch welche Musik, von Palestrina's Messen, die hoch wie der Himmel und weit wie das Meer sind, und wo Horizont und Meeresspiegel in heiliger Ruhe vor dem Beschauer liegen, von keiner Wolke, keiner Woge einer Leidenschaft getrübt — bis zu dem gothischen Riesenbau der hohen Messe von Sebastian Bach, von den Messen von Joseph Haydn, „dem die Noten vor Freude nur so liefen, wenn er Gott dachte", bis zur zweiten Messe von Beethoven, in der er, wie Marx so schön sagt, neben dem Dom von St. Stephan einen anderen Dom aus Tönen gebaut — bis zu den Sternen hinan! — Der Grund liegt hier auch noch anderswo, als nur in dem musicalischen Genie der Meister. Das grosse Gesammtkunstwerk, diesen mächtig zusammenklingenden Accord, in welchem die einzelnen Künste die Töne bilden, braucht man nicht erst mit Richard Wagner als „Kunstwerk der Zukunft"

zu bezeichnen, wenn man es nicht mit Wagner im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesammtkunstwerk seit Jahrhunderten. Siehe da, die Architektur hat einen mächtigen Dom aufgerichtet — tritt hinein, gerufen von der ehernen Stimme der Glocken — gleich riesigen Springquellen steigen diese schlank kräftigen Pfeiler empor, sich treffend im Spitzbogen, im Durcheinanderspielen der Gewölberippen — die Materie von ihrer lastenden, zur Erde niederziehenden Schwere erlöst, strebt himmelan! — Sinnig hat die Plastik die Bauglieder, wo sich ein schicklicher Platz bot, bald mit wundersam verschlungenem Zierwerk in Pflanzenformen, bald mit seltsam fremden Thierbildungen geschmückt; ja, sie hat menschliche Gestalten, die dich ernst und feierlich anblicken, hervorgerufen, gleichsam als letzte und höchste Bildung des Baustoffes, wie ja auch der kosmische Stoff als letzte und höchste Bildung die Menschengestalt hervorgebracht hat. Eine fremde Geisterwelt scheint in den Räumen jener Sitzfenster zu leben — dasselbe organische Zierwerk, dieselben heiligen Gestalten, die du eben noch aus dem schweren, dunkeln Stein herausgebildet sahest, schauen dich von dort entkörpert, in brennenden Gluthfarben verklärt an — milder und in der nahen Wirklichkeit vertrauterer Färbung hat sie die Malerei auf jene Flügelaltäre hingezaubert — eine holdselige Himmelskönigin, das lieblich-segnende Kind, Gestalten von Männern und Frauen, die ihr Leben an ein Höchstes gesetzt und die dich fragen: „Warum bist du nicht wie wir?“ Und was sich in Stein, in Farbe schon zwei Mal aufgebaut, baut sich ein drittes Mal deinem Ohre auf in den Klängen der nun ertönenden feierlich fugirten Musik, welche in ihren wundersamen Tongeweben die Formen des dich umgebenden Domes in ihrer Weise übersetzt, gleich ihm dir zuruft: „Hinan zum Himmel“ — und dir auf ihren Schwingen entgegenbringt jene heiligen Hymnen, welche gottbegeisterte Poesie gedichtet — und siehe am Altar, umwirbelt von Weihrauchwolken, in der goldenen Pracht der priesterlichen Gewänder stehen geweihte, würdige Gestalten und bringen dar das Opfer des neuen Bundes — die Messe, die in ihrer dramatischen Entwicklung selbst ein hohes Gedicht ist!

O, verargt es dem Katholiken nicht, den die sinnige, wahrhaft durchgeistigte, gottgeweihte Pracht seines Gottesdienstes entzückt, und den es schmerzt, wenn ihr darin nur Sinnenblendung und eiteln Prunk erblicken wollt!

Und hier, wo Alles durchgeistigt ist, sollte es nicht auch jedes Wort sein? — Der Geist, der in diesem allem lebt, der wahrhaft heilige Geist ist es, der dem Componisten Schwingen leihet, dass er nicht mehr fragt: „Was ist componirbar, was nicht?“ sondern, dass er, was es auch sei, es hinstellt, gross, ganz — mit Zungen redend, dass Jeder seine eigene Sprache zu vernehmen meint — ausgesprochen wähnt, was nicht aussprechbar ist, und zu verstehen glaubt, was heiliges Geheimniss bleiben muss.

Gibt schon Nationalität und geben persönliche Verhältnisse dem Künstler überhaupt — nicht allein dem Musiker — seinen Charakter, so vollendet der Geist der Zeit, der alle in ihr Lebenden wie eine Lebensluft umfängt, sein eigenthümliches Bild, und er wird Ursache haben, dem Geiste seiner Zeit in so weit nicht zu widerstreben, als sich dieser mit den unverrückbaren ewigen Gesetzen des Wahren, Guten und Schönen verträgt. Denn nichts seltsamer, als wenn sich der Künstler absichtlich irgend einen archaistischen Bart wachsen lässt und sich in den Trödelbuden vergangener Jahrhunderte nach mottenfrässigen, antiquitätischen Mänteln zu imposanter Drapirung umsieht. Da sehen wir dann nicht den Mann vor uns, wie er leibt und lebt, sondern eine Maske. Freilich aber soll der Künstler auch kein gehorsamer Lakai seiner Zeit sein, der sich den Launen dieses gnädigen Herrn accomodirt. Eine solche Nachgiebigkeit kann Schwäche, wenn nicht Unsittlichkeit sein. Den Pharisäern seiner Zeit trete der Künstler mit Wort und That scharf und strafend entgegen, gesetzt auch, sie griffen nach Steinen zu seiner Steinigung.

Es ist bezeichnend, dass sich der „Geist der Zeit“ am frühesten in den Künsten äussert, die vorhin bei Darstellungen ihres wechselseitigen Verhältnisses an entgegengesetzte Pole gestellt worden sind — in der Poesie und in der Architektur. Die Ursache liegt darin, dass in ersterer die Ansichten, Meinungen, Wünsche, Hoffnungen und Befürchtungen, welche den Dichter, der ein Kind seiner Zeit ist und bleibt, bewegen, im Worte ihren Ausdruck suchen und finden — die Architektur aber diejenige Kunst ist, die mit den praktischen Bedürfnissen des täglichen prosaisch-wirklichen Lebens im unmittelbarsten Zusammenhange steht und ihre Erzeugnisse unter allen Werken der Künste die einzigen sind, die in irgend einem ausser dem Kreise der Kunst selbst liegenden Zwecke sollen gebraucht werden können — zum Gottesdienst, zu dramatischen Spielen, zu Rathsversammlungen u. s. w.

Daher sehen z. B. die aus der kriegerischen, tüchtig derben Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts herrührenden deutsch-romanischen Kirchen mit ihren die Fronte und die Kreuzvorlage flankirenden einfach starken Thürmen, dem nach Art einer Warte über der Vierung angebrachten einzelnen Thurme, den schiessschartenartig geschrägten engen Fenstern und der ganzen, trotzig dastehenden Construction, beinahe wie feste Ritterburgen aus, die für die gottesdienstlichen Zwecke modificirt worden sind. Das phantastische Element jener Zeit manifestirte sich in der überreichen, seltsam märchenhaften Ornamentik der Portale, Säulen u. s. w. Die Blüthenzeit des Mittelalters rief den gothischen Styl hervor, der so sehr ihren Geist bezeichnet; die Renaissance mit ihrer aufflammenden Begeisterung für antik-classisches Wesen zog aber schon im 15. Jahrhundert die Elemente antiker Baukunst herüber. Schon zur Zeit des sogenannten flamboyanten Styles der Gothik erschien ihr überreiches Zierwerk nicht mehr aus der Grundidee des Ganzen construirt, sondern willkürlich angefügt. Was lag näher, als eben so willkürlich, antike Säulen, Gesimse u. s. w. herbeizuholen und dem Gerüste des Baues statt der bisher üblich gewesenen Fischblasen u. s. w. zu äusserlichem Schmucke anzufügen, zumal sich dieses Schmuckwerk durch geschmackvoll schöne Durchbildung empfahl? Indessen blieb wenigstens noch die Construction des Hausgebäudes dieselbe, recht ein Sinnbild der Leute, die ihr Christenthum im tiefsten Grunde noch treu bewahrten und es nur äusserlich mit allerlei antik-heidnischem Aufputz überdeckten. Die frivol üppige, höfisch prunkende, glaubens- und sittenlose Zopfzeit brachte einen Baustyl auf, so pracht- und glanzvoll, wie irgend ein Fest am Hofe August's des Starken, so geschnörkelt wie Sprache, Ceremoniel und Sitte jener Zeit. Die Revolution vermochte ihrem Wesen nach nur zu zerstören, nicht zu construiren. Die Restauration fing an

zu liebäugeln. Aber die Zeit war eine bessere geworden, sie begriff das Bedürfniss, von dem verschnörkelten Wesen weg nach gesunden, wesentlich nationalen Ideen zurückzugreifen. Die Bauten zu München und am Rhein sind der Beleg dazu. Es ist aber vorläufig eben nur ein blosses Zurückgreifen, ein fertig Herübernehmen. Die Verwandlung in ein Lebendig-Eigenes ist noch zu erwarten. Die sich an der Architektur entwickelnde Sculptur und die sich an dieser entwickelnde Malerei folgen in kurzer Frist dem Geiste der Zeit nach — oft in sehr kurzer Frist, denn — Dank sei es der leichteren, auch dem einzelnen Privatmanne möglichen Behandlung des Stoffes — es hat selbst die Revolution von 1789, die es zu keinem öffentlichen Bauwerk bringen konnte, in David ihren Maler gefunden, der sich theils in hohlen, leblosen Allegorieen erging (z. B. in den Figuren für das Fest des höchsten Wesens), theils ein erlogenes, theatralisches Römerthum darstellte, wie in dem berühmten „Schwur der Horatier", wo man schier die Alexandriner der *tragédie* klappern hört.

Die Musik ist keine so naturwüchsige Kunst, wie die Poesie; in ihrem technisch-constructiven Theil will sie gleich der Architektur, Sculptur oder Malerei gründlich und mühsam erlernt sein. Als die antike Welt in Trümmer stürzte und auf ihren Ruinen sich die neue Zeit erhob, fanden Baukunst, Sculptur und Malerei eine ungeheure Vorzeit vor sich; sie durften nur die Erbschaft antreten, die ihnen das Alterthum hinterlassen hatte. Anders war es mit der Musik. Diese wurde als ein zartes, kleines Kind neu geboren; sie fand in dem, was die Hellenen und Römer Musik nannten, so gut wie keine Anhaltspuncte. Naturgemäss mussten die Phasen ihrer Entwicklung in viel späteren Zeitpuncten erfolgen, als es bei den anderen Künsten der Fall war, denn sie hatte, wo die anderen gleichsam schon erwachsen in die Bewegung der Zeiten traten, erst ihre Kinderjahre durchzumachen, musste wachsen, Kräfte gewinnen und endlich ihr Vollalter erreichen. Dies letztere scheint erst in unserer Zeit vollkommen der Fall zu sein; erst jetzt vielleicht besitzt die Tonkunst alle ihre Kräfte mit vollem Bewusstsein. Darum haben sich die Stadien der Entwicklungsphasen desto mehr verkürzt, je näher die Musik diesem Puncte gekommen ist, so dass zum Beispiel der Geist der Freiheitskriege von 1813 schon in den zwanziger Jahren seinen Nachklang in C. M. von Weber fand, und die Restauration sogar gleichzeitig in Rossini ihren Componisten begrüssen durfte. Der grossprahlerische Bombast der Sprache, welche die italienische Erhebung von 1848 führte, findet sein völliges Ebenbild in Verdi's Opernmusik. Gleichzeitig mit dem Bau der nach der Gothik zurückgreifenden Aukirche in München componirte Mendelssohn, seinen nach Sebastian Bach zurückgreifenden Paulus u. s. w.

Unmittelbar nach Sebastian Bach kam Hiller und Doles, der „seine Thomaner Muttersöhnchen vor den Cruditäten dieses Sebastian warnte" — nach der Mathäischen und Johanneischen Passion fand sich „Lottchen am Hofe" und der „Erntekranz" ein. So fing auch nach dem überkräftigen Glaubensfeuer die Aufklärung ihren phosphorescirenden Zersetzungsprocess an, zunächst in Berlin, wo die La Mettries und Argensons ihre Zuflucht, reichliches Auskommen und nach dem Tode als Ersatz für die römische Canonisation, auf die sie füglich nicht rechnen durften, ihre *eloges* aus königlichem Munde fanden. Bald war ganz Deutschland so aufgeklärt, als man es nur wünschen konnte. Allgemach schafften sich alle „Gebildeten" eine Religion an, deren Credo sehr leicht zu merken war, da es sich auf die Dogmen eines „höchsten Wesens" und der „Unsterblichkeit der Seele" reducirte, und deren Ethik gleichfalls compendiös Alles auf das Princip „weisen Lebensgenusses" zurückführte, und es schon genug fand, wenn man so gut es ging ein ehrlicher Mann war, keine silbernen Löffel einsteckte und keinen Strassenraub beging — und auch da waren in rücksichtswürdigen Fällen Dispensationen möglich — *vide* die dramatischen Werke von Kotzebue und Iffland. Kommt doch in des lammfrommen Gellert „schwedischer Gräfin" Bigamie und Geschwisterehe vor! Es war ein wahrer Feuereifer im Stürzen und Beseitigen des Alten — Kirchen werden auf Abbruch verkauft oder zu „nützlichen Anstalten" umgewandelt, ernste Ruinen alter Burgen zu „Kornspeichern" utilisirt, altehrwürdige Rathhäuser „geschmackvoll modernisirt" u. s. w. Die alten Dome blieben eigentlich nur stehen, weil unsere Alten gar so unangenehm fest gebaut haben. Eine Zeit von so ausgesprochenem Charakter hätte doch auch ihre entsprechende Musik finden sollen und fand sie auch sehr bald, denn hier war keine neue Form zu schaffen, vielmehr die alte, mächtige Form und Weise zu beseitigen und die ganze Richtung der Kunst nur auf „Ergötzung des Ohres und Rührung empfindlicher Herzen" als die greifbar nächsten Zwecke zu richten. Was in den Liederspielen Hiller's noch durch eine gewisse Einfalt gefallen kann, trat späterhin sehr anspruchsvoll auf — der neue Geist leuchtete mit seinem Oellämpchen, das er für eine Alles erhellende Sonne hielt, auch in die Kirchenmusik, die nun des lieben Bedürfnisses willen doch noch ihre entsprechenden Vertreter fand, unter denen hier zunächst Naumann zu nennen ist. Von **ihm** zweifelsohne war die Messe, von der nach Rochlitzens Erzählung der katholisch gläubige, an den Werken der alten Meister grossgezogene Mozart bei dem sie höchlich preisenden Vater Doles ereifert ausrief „'s is ja alles nix!" und das Gloria daraus mit dem unterlegten Texte „hol's der Geier, das geht flink" herunter sang, behauptend, so passe es besser zusammen.

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Die artistische Beilage erscheint erst mit der folgenden Nummer.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 8. Köln, 15. April 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Auch etwas über den Dom zu Köln am Rhein.

V.

Rückblicke, Prüfungen und die jetzt schon möglichen ergänzenden Erläuterungen.

(Nebst einem Doppelblatte [4 u. 5], als artistischen Beilage.)

Da alles Verhandelte über die Nordthurmtreppe des Domes, so weit es uns zugänglich gewesen, frisch dem Geiste wieder vorschwebt, werden wir jetzt dem Versprechen gemäss zur Prüfung und Analyse des Gegebenen übergehen, um später noch einige Ergänzungen beizufügen. — Die der Nr. 5 des Organs vom 1. März curr. zugefügte Beilage 2 und 3 (Doppelblatt), der in jener Nummer keine Erwähnung gethan wurde, findet mit der Beilage 4 und 5 dieser Nummer 8 (Doppelblatt), welche Copieen aus dem schon mehrfach citirten berühmten Werke „Der Dom zu Köln“ von Franz Schmitz wiedergibt, ihre Besprechung und Erledigung.

An die Spitze unserer Artikel haben wir nicht ohne Grund die Allerhöchste Cabinets-Ordre vom 27. Februar 1843 hingestellt, nach der „die Ausführung des Baues streng nach dem Originalplane, also mit Einschluss des dort vorgeschriebenen Details erfolgen sollte“. In dieser Ordre schrieb also der hohe Protector des Domes, der hochselige König Friedrich Wilhelm IV. Zwirner exact vor, wie er den Weiterbau des Domes zu leiten habe. Warum der königliche Wille sich in Bezug auf die Nordthurmtreppe in der Allerhöchsten Cabinets-Ordre vom 29. Juni 1857 änderte, geht aus den gelieferten Correspondenzen nicht klar hervor. Wir alle wissen, wie schwer im Jahre 1857 König Friedrich Wilhelm IV. an Gehirnerweichung erkrankte und sein Geist nicht weniger wie sein Körper geschwächt war, so dass schon am 24. October 1857 sein Bruder, unser jetziger Kaiser und König Wilhelm I., sein Stellvertreter werden musste (Menzel, Geschichte der Jahre 1860—66). Niebuhr antwortet dem seligen Cardinal von Geissel im Namen des Königs Friedrich Wilhelm IV. (siehe Nr. 2, Seite 17), dass „die Sicherheit des Baues allein den Ausschlag gebe und auf eine Störung der Symmetrie keine Rücksicht zu nehmen sei; die Altvorderen hätten bei ihren Bauten nie eine durchgehende Symmetrie erstrebt“. Vor der in der Neuzeit so sehr beliebten Symmetrie des Casernenstyls musste Alles weichen, und sich beugen. Er ist ebenfalls in einem früheren Artikel schon erwähnt. Wie sehr die Monotonie dieser Symmetrie dem Auge wehe thut, haben wohl alle empfunden, welche Bauten der Neuzeit mit Kenneraugen betrachten. Von der dem Auge wohlthuenden Symmetrie im und am Dome und gerade an den Thürmen wird dies wohl Niemand zu behaupten wagen und sie mit der modernen auf eine Stufe stellen wollen, wenn er die citirten Urtheile Kugler's und Boisserée's noch einmal durchgesehen. — Warum wurde nun diese herrliche, unnachahmbare Symmetrie unnöthig am Dome zerstört und zerrissen in einer Zeit, in welcher von der Bauernhütte bis zum Palaste Alles symmetrisch sein musste und die beschriebene Disharmonie der Westfaçade geschaffen?

Zwirner weiss in dem Schreiben an Cardinal von Geissel vom 5. November 1856 (siehe Nr. 2, Seite 17) nur die beiden Umstände als Gründe für die Treppen-

modification im Nordthurme anzuführen, dass einerseits die beiden Fenster im ersten und zweiten Stockwerke (siehe Beilage 2 u. 3 zu Nr. 5, Treppe des Nordthurmes) frei bleiben, und andererseits die bedeutenden Kosten, 40,000 Thlr., erspart werden. Weitere Gründe hat Zwirner dem Cardinale gegenüber nicht angeben können, welcher in dem unübertrefflichen, vorher abgedruckten Briefe an König Friedrich Wilhelm IV. diesen zweiten Punct mit wahren Gründen widerlegt und den ersten aus Pietät gegen den alten Meister und Achtung vor der Allerhöchsten Cabinets-Ordre nicht respectiren kann, zumal eine Nothwendigkeit zu der Abänderung nicht geboten und diese Nothwendigkeit weder vollständig erwiesen noch festgestellt sei.

In der Central-Dombauvereins-Vorstandssitzung vom 27. October 1856 stellte A. Reichensperger den Antrag, „dass der Vorstand gegen ein Abweichen vom ursprünglichen Plane beim Fortbau des Domes (Nordthurmtreppe) Verwahrung einlegen möge“. Zu diesem Antrage hatte er ein Recht durch §. 1 des Statuts des Dombauvereins und die königliche Cabinets-Ordre vom 27. Februar 1843. Ein technisches Urtheil hat er sich nie erlaubt, sondern nur als der allseitig bewährte Kunstkenner und Alterthumsforscher seine Meinung über diese Frage in der möglichst zartesten Form seinem Freunde Zwirner gegenüber ausgesprochen. In der oben erwähnten Sitzung entzieht man die Verhandlungen der Oeffentlichkeit, die ihnen gewiss nicht geschadet hätte. Zwirner fehlte in derselben. Man hatte geglaubt, da in Berlin die Kammerverhandlungen begonnen, dass A. Reichensperger dorthin in seine Thätigkeit nach seiner allgemein bekannten Gewissenhaftigkeit als Abgeordneter eilen würde. Mit seiner Person, so wusste man, verschwand der Hauptwiderstand und grösste Sachkenner in der Treppenfrage aus dem Dombauvereins-Vorstande, und wäre sicher bei Abwesenheit A. Reichensperger's die ganze Angelegenheit für Zwirner glatter und bequemer abgelaufen. A. Reichensperger blieb zum Staunen Aller in Köln, fragte Zwirner bei einem Besuche ab, ob er in der nächsten Sitzung erscheinen werde, worauf Zwirner's Zusage erfolgen musste und der Streitpunct ausführlich am 18. November 1856 zur Sprache und an die Oeffentlichkeit kam.

Im Jahre 1856 am 4. August begann man damit, die alten zerstörten nördlichen Thurmpfeilerreste, welche die Treppenanlage wie im Südthurme bis zur Höhe der Fensterbrüstung enthielten, zu entfernen. Das Metropolitan-Domcapitel sah sich in seiner Sitzung vom 3. März 1857 genöthigt (siehe Seite 19, Nr. 2), Zwirner daran zu erinnern, dass „sein 38. Baubericht (siehe Seite 13, Nr. 2) es zu constatiren unterlässt, nach welchem Plane der niedergelegte alte Bauanfang des Nordthurmes angelegt gewesen. Die Thatsache, dass der Plan genau der nämliche gewesen, wie er in dem südlichen Thurme ausgeführt ist, erschien für die Geschichte des Dombaues zu wichtig, als dass deren formelle Constatirung unterbleiben dürfte. Das Domcapitel müsse desshalb darauf antragen, dass Zwirner in dieser Rücksicht seinen Bericht zu vervollständigen veranlasst werde.“ Zwirner umgab vor Beginn des Abbruches die Nordthurmreste mit einer sehr hohen Bretterwand, wie uns allen bekannt ist, durch die kaum zu blicken möglich war. Nach vollendetem Abbruche, der beim Stande der Sache wohl weniger Zeit in Anspruch genommen haben dürfte (eine genaue Betrachtung dieses Pfeilers des Nordthurmes zeigt jetzt westlich noch deutlich durch die Verschiedenheit der Steinsorten, wie weit die Schichten fortgenommen waren), wurde „mit dem Neubau des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurmes (nach Zwirner's Plane) begonnen und erreichte derselbe im Jahre 1856 bereits eine Höhe über dem Sockel von 12 Quaderschichten“ (siehe Nr. 2, Baubericht 38). Zwirner constatirt uns durch diese seine eigenen Worte sehr klar, dass er nur nach seinem persönlichen Willen im Jahre 18**56** die Treppenmodification bereits zu bauen angefangen hat, ohne irgend eine Ermächtigung oder Billigung zu derselben weder von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. selbst (diese erhielt er erst im Jahre 18**57** am 29. Juni durch Allerhöchste Cabinets-Ordre, wie er selbst im 40. Bauberichte, siehe Nr. 2, Seite 14, uns mittheilt) oder dessen Oberbaubehörde in Berlin aufweisen zu können. Wie Zwirner sich bemühte, den Bauherrn (Erzbischof und das Domcapitel) zu umgehen und um ihr Recht zu bringen, kann kaum besser geschildert werden, als wie es diese Corporation mit ihrem so hoch verdienten Erzbischofe von Geissel, dessen vertrautes Verhältniss zu Sr. Majestät dem hochseligen Könige Friedrich Wilhelm IV. wir alle kannten, selbst in den in Nr. 2 von Seite 14 an gewechselten Schriftstücken ausführlich gethan hat. Selbst in der Sitzung des Dombauvereins-Vorstandes vom 18. November 1856 kann A. Reichensperger (siehe Nr. 1, Seite 5) Zwirner erklären, dass er „gegen frühere Sitte nicht von dem Factum (der Treppenmodification) dem Vorstande Mittheilung gemacht habe“, worauf Zwirner bemerken muss, dass „diese Mittheilung seinerseits noch in Aussicht stehe“.

Cardinal von Geissel war also nach den berichteten Facta vollkommen in seinem Rechte, wenn er in dem an Se. Majestät den König Friedrich Wilhelm IV. mit

Einverständniss seines Domcapitels gesandten, der Situation ganz angemessenem Schreiben vom 5. November 1856 (siehe Nr. 2, Seite 16) in Bezug auf die Nordthurmtreppe sich dahin ausspricht, dass „er zur Zeit noch in dem Urtheile Zwirner's nur dessen persönliche, vor der Hand isolirt stehende Auffassung zu finden vermöge". Wenn also Zwirner nicht im voraus der berliner Genehmigungen sicher gewesen, hätte der Fall eintreten können, dass er selbst die nach seinem Willen bereits gelegten zwölf Quaderschichten am Nordthurme wieder abreissen musste. — Er glaubte unbeobachtet hinter der Bretterwand am nordwestlichen Eckpfeiler des Nordthurmes arbeiten zu können, und hoffte gewiss schon ein beträchtliches Stück nach seinem Plane mit diesem Theile über der Erde zu sein, ehe die veränderte Lage der Treppe bemerkt wurde. Dennoch gab es auch damals, wie jetzt noch, Augen genug, die über alle Arbeiten am Dome ein wachsames Auge hatten. Eigenthümlich bleibt es jedenfalls, dass seine Treppenänderung erst „entdeckt" werden musste, da er sie bis dahin überall verschwiegen hatte; ferner dass in jener Zeit (Spätherbst 1856) er die Dombaufreunde überall zu den Baustellen führte oder führen liess, aber Niemand behaupten kann, die Arbeiten am Nordthurme gesehen zu haben. Zwirner sagte in der Dombauvereins-Vorstandssitzung vom 18. November 1856 (siehe Nr. 1, Seite 6), dass seit vielen Jahren der Tadel über diese Maske der Treppe (Ausführung am Südthurme, siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5) oft genug von Autoritäten an Ort und Stelle ausgesprochen worden sei. Es werden dies wohl Autoritäten der Oberbaubehörde in Berlin gewesen sein, die mitunter Beweise ihres Verständnisses (!) der Gothik an den Tag gelegt haben (Ahlert's Restaurationen am Chore). Man dürfte wohl Zwirner gar noch ermuntert haben, seinen persönlichen Willen durchzusetzen, zumal er ihrer nachträglichen Genehmigung und Einwilligung sicher war, welcher der König Friedrich Wilhelm IV. im Jahre 1857 nach den vorgelegten Zeichnungen nicht widersprechen wurde. Des Königs Friedrich Wilhelm IV. eigenhändiges Cabinetsschreiben vom 28. December 1856 an den Cardinal von Geissel in Köln verwahrt bekundet uns schon, dass die eben genannten Autoritäten es in Berlin verstanden hatten, die Nordthurmtreppenfrage auf eine andere Karre zu laden, sie zu einer Parteifrage machten, und die ultramontane Partei beschuldigten, den Streit angeregt zu haben, um den Protestanten Zwirner zu entfernen und durch einen Katholiken zu ersetzen. Zu dieser Partei gehörte auch A. Reichensperger als die Haupttriebfeder der Opposition gegen Zwirner's Vorgehen in dieser Sache. Artikel III in Nr. 3 Seite 15 muss und kann Jedem genügen, um zu beweisen, dass A. Reichensperger niemals die Sache als Parteifrage angesehen, sondern immer nur bei seinem Kunstsinn das Interesse des Domes im Auge hielt.

Aus dem Gegebenen geht uns hervor, dass Zwirner in der Treppenfrage kein reines Gewissen hatte, wie uns dies auch von den bewährtesten Dombaufreunden, welche mit ihm stets in nahem Verkehre gestanden, öfters versichert worden ist. Das Folgende wird uns noch besser belehren und das Gewissen erklären.

Zwirner sagte in der Dombauvereins-Vorstandssitzung vom 18. November 1856 (siehe Nr. 1, Seite 6), dass „die Wendeltreppe am nördlichen Thurme genau an derselben Stelle beginne, wie die Treppe des südlichen Thurmes beginne, etwas westlich vorrücke, dann aber senkrecht als Spirale aufsteige, ohne die Stärke des Eckpfeilers im Mindesten in Gefahr zu bringen. Sie sei ferner auf alle Rücksichten der Zweckmässigkeit eingerichtet". Wir sagen die Thüren der beiden Thurmtreppen correspondiren mit einander, die eigentliche Wendeltreppe beginnt im Nordthurme an einer anderen Stelle und steigt nicht senkrecht empor (siehe Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8, I. x r l und I. y r′ g).

Man hat damals allgemein angenommen, dass Zwirner nur von der ganzen Treppe sprach, welche „senkrecht als Spirale aufsteigen solle". Mit diesen Worten blieb aber Zwirner nicht bei der Wahrheit, wie man dies jetzt an der vollendeten Nordthurmtreppe beweisen kann, welche zwischen dem zweiten und dritten Kranzgesimse zweimal nach innen gezogen oder wie die Bauleute sich ausdrücken, geschleift worden ist. Nirgendwo findet man in den abgedruckten Verhandlungen zwischen dem Könige, dem Erzbischofe, dem Domcapitel, dem Dombauvereins-Vorstande auch nur eine Sylbe von möglichen Schleifungen erwähnt; eben so wenig in Zwirner's beigefügten Actenstücken. Alle glaubten ihm und konnten ihm in seiner damaligen Stellung glauben, als er erklärte, dass die Nordthurmtreppe, wie eben erwähnt, „senkrecht als Spirale aufsteigen werde". Welche Opposition würde er sich gegen seine Treppenänderung geschaffen haben, wenn die in Zukunft nothwendigen, jetzt gebauten beiden Schleifungen schon damals bekannt geworden, auf die wir zum Schlusse noch einmal zurückkommen werden! Nur einer hat die Schleifungen im Jahre 1856—57 vorausgesagt. Es ist der Verfasser der damals im „Organ" erschienenen Artikel über die Nordthurmfrage. Er schreibt (siehe Nr. 5, Seite 52): „Es kann ferner die neue Treppe im Hauptpfeiler weder vertical aufwärts gehen, noch beim Schlusse ausmünden. Sie muss im Pfeiler ihre Lage ändern und noch unter-

halb der Endigung der Pfeiler in der Richtung der Diagonale des grossen Quadrats über das Gewölbe hin nach innen laufen." Dann später: „Die neue Treppenanlage greift störend in die Construction, ist nicht in senkrechter Richtung und ohne fehlerhafte Wendungen und Abänderungen durchführbar." Diese Worte sind jetzt an der ausgeführten Treppe zur Wahrheit geworden. Der unbekannte Verfasser jener Artikel nahm also auch an, dass Zwirner die ganze Treppe gemeint, als er in der Sitzung erklärte, „sie steige senkrecht in einer Spirale empor". Sonst hätte er die Unrichtigkeit der Worte Zwirner's damals nicht zu beweisen nothwendig gehabt. Wir können von unserem Standpuncte aus bei Zwirner's Talent und Kenntnissen es nicht erfassen, dass er im Jahre 1856 nicht schon die Nothwendigkeit der gebauten Schleifungen vorausgesehen habe, wenn auch erst Zeichnungen bis zum zweiten Kranzgesimse damals vollendet waren, oder wir müssten denn überhaupt an seinen Verdiensten zu zweifeln anfangen. Nach diesen werden wir daher immer annehmen, dass er die Schleifungen vorausgesehen, aber sich wohl gehütet hat, je vor Jemand derselben Erwähnung zu thun. Ungemein vorsichtig äussert er sich selbst (siehe Nr. 1, Seite 6), dass „er der Sache (Nordthurmtreppe) geringere Wichtigkeit beigelegt habe", um das Interesse und die Aufmerksamkeit von dem Streite abzuwenden, und „werde nun die ganze Frage einer höheren, sorgfältigen Untersuchung der vorgesetzten Behörde (mit der er schon einig war) unterbreiten", wozu er durch A. Reichensperger's Auseinandersetzungen gezwungen wurde, dem wir es allein zu verdanken haben, dass die Frage zur öffentlichen Besprechung kam. — In seinem hier abgedruckten Antwortschreiben vom 11. October 1856 (siehe Nr. 2, Seite 15) an das Domcapitel, welches von ihm vollen Aufschluss über die Nordthurmtreppe verlangte, war ihm gewiss Gelegenheit gegeben, die beiden Schleifungen zur Sprache zu bringen, wenn er offen sein wollte. Anstatt dessen drückt er sich in diesem Briefe diplomatisch wie folgt aus: „Die Treppe selbst mündet in der ursprünglichen Lage der Eingangsthür, führt einige Stufen westlich und steigt dann im Mauerwerk bei guter Beleuchtung in senkrechter Richtung durch die beiden unteren, etwa 160 Fuss hohen Stockwerke, verbindet hier in bequemer Weise alle Communicationsgänge und Galerieen und geht alsdann ins Innere des mit dem dritten Stockwerke beginnenden Achteckbaues des Thurmes über, wo die aus dem unteren Viereck sich fortpflanzenden pyramidalen Ausläufer an allen vier Ecken gleichmässig emporsteigen." Warum schreibt nun Zwirner dem Domcapitel nicht ehrlich und offen anstatt „und geht alsdann ins Innere des mit u. s. w." einfach: „um im dritten Stockwerke bei meiner Anlage zweimal nach innen geschleift werden zu müssen, damit dieselbe nicht durch die bis dahin erfolgte Verjüngung des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurmes in der Luft schon ausläuft". Er verschweigt sie also auch dem Domcapitel, welches ihn ersucht hatte, die Treppe von Anfang bis zum Ende zu beschreiben. Zu diesen umschweifenden Worten hat ihn die drohende stärkere Opposition gegen seine Treppenanlage nur angetrieben.

Im 38. Bauberichte vom 10. Januar 1856 (siehe Nr. 2, Seite 13) heisst es, dass „mit dem Erläuterungsberichte auch die während der letzteren vier Jahre ausgearbeiteten Pläne für den Bau des nördlichen Thurmes bis zur jetzigen Höhe des südlichen zur höheren sachkundigen Prüfung und Allerhöchsten Bestätigung zu Anfang des Monats October 1856 eingereicht worden seien. Diese grossen, mühsamen Zeichnungen beständen aus 18 Blättern. Die Allerhöchste Entscheidung des Königs Majestät sei bis jetzt (7. Januar 1857) noch nicht eingegangen." Er constatirt uns also hier einerseits noch einmal selbst, dass er schon Jahre lang vor hatte, die Lage der Treppe im Nordthurme zu ändern, ohne Jemand hierin einzuweihen, und für seine Aenderung, welche im Jahre 1856 zwölf Schichten über dem Sockel fertig war, auch von keiner Seite irgend eine Genehmigung besass, andererseits aber auch, dass in den nach Berlin geschickten Plänen, welche bis zum zweiten Kranzgesimse reichten (die Pläne werden immer etagenweise nach Berlin zur Genehmigung eingesandt), die Nordthurm-Treppenschleifungen gar nicht enthalten waren, da dieselben erst über dem zweiten Kranzgesimse nothwendig wurden. Diese Pläne konnten also in Berlin nur eher eine günstige Stimmung für Zwirner's Treppe erzeugen, weil bis dahin seine Erklärung im Dombauverein eine Wahrheit blieb, dass „sie senkrecht emporsteigen werde". So lässt es sich vielleicht nur erklären, warum gegen seine frühere Ordre im Jahre 1857 der König Friedrich Wilhelm IV. ihm die Genehmigung zu seiner Nordthurmtreppe ertheilte. Zwirner sagte in der Sitzung des Dombauvereins vom 21. November 1856 (siehe Nr. 1), dass „es nicht möglich sei, hier augenblicklich ohne Vorzeigen von Plänen eine allgemein verständliche Erörterung der von A. Reichensperger hervorgehobenen Einzelheiten zu unternehmen". Warum nahm er denn nicht schon früher Gelegenheit, die fertigen Pläne dem Erzbischofe, dem Domcapitel und den Dombaufreunden zur Einsicht vorzulegen, ehe er sie im October 1856 nach Berlin abschickte? Es hat dieselben überhaupt n i e Jemand zu Gesichte bekommen.

Trotzdem Cardinal von Geissel und das Domcapitel *in* dieser Frage, wie aus den abgedruckten Correspondenzen klar hervorgeht, nichts erreichen konnten, haben *beide es* nicht unterlassen, jede Verantwortlichkeit für die Treppenänderung im Nordthurme von sich abzuweisen, da „die ursprüngliche Conception des grossen Meisters so klar erkennbar sei“. Der Cardinal that es desshalb, damit „sein Schweigen hierüber nicht als Billigung von seinem Nachfolger ihm zum Vorwurfe gemacht werden könne“ (siehe Nr. 2 Seite 20). Zwirner's Auseinandersetzung vom 10. August 1857 nach erfolgter königlicher Entscheidung war „dem Domcapitel nur eine Wiederholung dessen, was er demselben früher mitgetheilt“. Diese Gründe waren dem Capitel unzureichend und haben das nachträgliche Einverständniss desselben nicht möglich gemacht und es nicht beruhigt, da ohne und gegen dasselbe die Genehmigung erbeten und erlangt worden ist. Das Capitel beschwert sich über den Vorgang, dass „vor seinen Augen ein Theil des Domes niedergebrochen und gegen die Cabinets-Ordre ein verändertes, um einen ganzen, grossen Pfeiler verdünntes, die herrliche Symmetrie des Ganzen in Pfeilerordnung und Fensteröffnungen ohne Nothwendigkeit störendes Bauwerk an der Stelle aufgeführt werde, ohne dass das Capitel, als der durch Gesetz und Recht berufene nächste Vorstand vorgängige amtliche Cognition erlangt habe“. Auf seinen Beschwerdebrief hierüber an den Minister von Raumer vom 25. November 1856, worin man auch die Gründe Zwirner's und den vorgeschlagenen neuen Plan zur Kenntnissnahme, Prüfung und Einsicht verlangt, sah sich von Raumer erst unterm 18. Juli 1857 veranlasst, demselben zu antworten.

A. Reichensperger nimmt auch an, dass das Thurmsystem die Erfindung eines zweiten Meisters, aber der Glanzpunct des Werkes und durchaus Orginal sei, wesshalb hier gerade die strengste Gewissenhaftigkeit nothwendig wäre; hält auch Zwirner's Treppe für eine wesentliche Abweichung, für die es vor Nichttechnikern keinen Grund zur Rechtfertigung gäbe. Ihm stehen auch die Ausführungen in Stein höher, als der Pergamentplan. Zwirner tadelt die Südthurmtreppe darum, weil sie nur ein hohler, nicht cylindrischer Strebepfeiler sei, der als Treppenhaus nicht zu erkennen wäre. Sie erzeuge eine störende Disharmonie, während Kugler in seinem Werke „die Domthürme als das höchste Wunder der Kunst“ hinstellt. Dann soll derselben auch die Verjüngung fehlen. Die starke Verjüngung muss ihr fehlen, da der Hohlcylinder dieselbe Weite behält. Wie Zwirner die Verjüngung von ihr verlangte, ist sie eben nicht möglich. Wir erinnern uns auch noch nicht, cylindrische Treppen bei gleicher Weite des Hohlcylinders von oben bis unten mit der Verjüngung gesehen zu haben, wie Zwirner sie will. Diese wäre nur möglich bei allmählich enger werdendem Hohlcylinder der Treppe. Die Südthurmtreppe, auf der sich die Verzierungen des südwestlichen Eckpfeilers fortsetzen, hält in ihrer Verjüngung gleichen Schritt mit diesem selbst (siehe Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8, Zeichnung I. x l, II. x l, III. x l, IV. x l). Die von Zwirner selbst hinter der Wand des Nord- und Südportals bis zum ersten Kranzgesimse ausgeführten je zwei Treppen entbehren bis dahin auch jeder Verjüngung und haben ihre Lösung über demselben in einer Fiale. Ihre Wände sind glatt, ohne Verzierung, und haben auch nur einige senkrecht über einander stehende Fensterluken. Man kann nicht an den Thürmen tadeln, was man selbst an den Portalen gebaut. Diese Zwirner'schen Portaltreppen verdecken ebenfalls einen geringen Theil der äussersten Fenster der beiden Querschiffe. Es nimmt uns Wunder, dass Zwirner diese Treppen nicht ebenfalls in die vier entsprechenden Pfeiler der Portale gelegt hat, wo Raum genug für dieselben gewesen, wie man aus dem Werke von Franz Schmitz „Der Dom zu Köln“ leicht ermessen kann. Er baute an den Portalen selbständige Treppenhäuser und tadelt das selbständige Treppenhaus des Südthurmes. Auch haben wir bis zum ersten Kranzgesimse an den beiden Chortreppen (Eingang Nordseite des Domes am Kreuzaltar, Eingang Südseite desselben am Marienaltar) äusserlich die von ihm gewünschte cylindrische Treppenform nicht bemerken können. Sie gleichen bis zum ersten Kranzgesimse einem glatten Pfeiler mit einigen senkrecht übereinanderstehenden Treppenluken. Sie haben wohl Zwirner auch nicht gefallen, trotzdem sie 1248 angelegt wurden. Die cylindrischen, reichlich durchbrochenen Treppen des strassburger Münsters und anderer gothischen Dome, an denen die vielen Fensterluken den Windungen der Wendeltreppe folgen, wodurch dieselbe mehr dem Wetter Preis gegeben ist, werden nie die Dauerhaftigkeit der Treppe des Südthurmes des Kölner Domes haben, welche Schnee und Wasser kaum Einlass gestattet. Bei dem zum Südthurme verwendeten drachenfelser Steinmaterial, dessen Zersprengung durch Wasser und Frost wir vor unseren Augen beobachteten, wird der alte Meister vielleicht dieses Umstandes wegen von der cylindrischen, reichlich durchbrochenen Wendeltreppe haben absehen müssen und baute uns eine dauerhaftere Treppe, die, wie die Chortreppen, noch den Stürmen der Jahrhunderte trotzen wird.

Zwirner gefiel desshalb die Südthurmtreppe nicht, nennt sie wegen unregelmässiger Construction einen Fehler, erhob seine Person, in der doch immer noch der

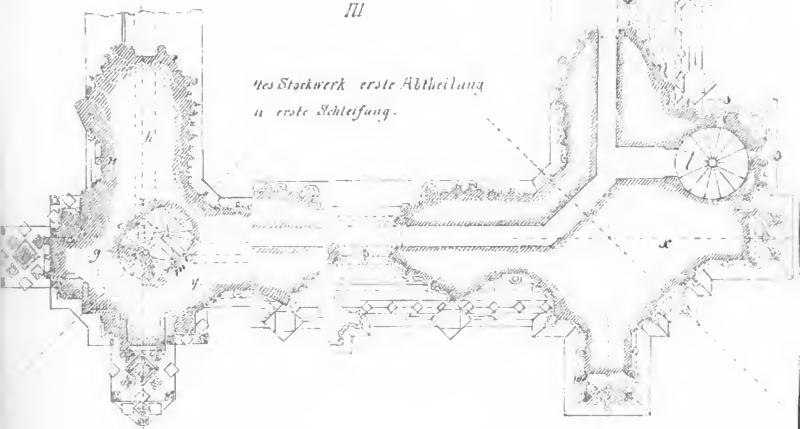
Beamte über dem Künstler stand, zum Censor und Corrector des alten Meisters; dass seine Nordthurmtreppe an unregelmässiger Construction leidet, haben die noch näher zu beschreibenden Schleifungen bewiesen. Zwirner behauptet ferner, dass für die Stärke des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurmes nichts zu fürchten sei, was wir hoffen wollen. Die unten beigefügte Tabelle weist die Schwächung dieses Eckpfeilers nach, bei der er hoffentlich Octogon und Helm noch tragen kann. — Was der ausführende Meister gebaut, ist auch für uns kein Fehler, sondern wohl überlegte Aenderung. Später wollen wir eine Reihe von gut-gothischen Kirchen aufzählen, welche die excentrische Treppenanlage an den Thürmen zeigen, wie die alten Treppen des kölner Domes. Selbst gothische Profanbauten (Rathhausthurm zu Köln u. s. w.) zeigen separaten Treppenthurm. Zwirner nennt die Südthurmtreppe eine Maske. Seine Nordthurmtreppe ist im Pfeiler ganz versteckt. Es ist aber Charakter der Gothik, dass jeder Theil des Baues seine Bestimmung äusserlich sichtbar hervortreten lässt, und die Aesthetik löst, was die Construction erfordert. Die Nordthurmtreppe ist und bleibt eine Täuschung, da die Gothik nur Echtheit und Wahrheit kennt. Zwirner wandte diese Worte A. Reichensperger's auf die Portaltreppen an, indem er sie als selbständige Treppenhäuser emporführte, will sie für die beiden Thurmtreppen nicht gelten lassen. Dem alten Baumeister, der die Construction für das Wichtigste hielt und ihr die halben Fenster opferte, genügte die einfache Kraft der beiden Thurmeckpfeiler nicht, die in beiden Richtungen 30 Fuss Durchmesser haben, wie Zwirner angegeben, er legte für die Treppe noch den Pfeiler vor, würde gewiss ihn bei dem grossartigsten Thurmsysteme der Welt nie ausgehöhlt haben. Für uns greift auch jede Abweichung von den Gesetzen, die der ursprüngliche Meister seinem Werke gegeben, störend und entstellend in das ganze System ein, wie dies in Beilage 1 zu Nr. 1 schon illustrirt ist. So muss der erfindende Meister der absolute Gesetzgeber bleiben, mögen noch so viel Jahrhunderte über der Vollendung seines Werkes dahingehen. Und dass am Dome Alles System ist, hat uns der Auszug des Werkes von Justus Popp gezeigt, gegen welches die Neuerung Zwirner's sich versündigt, der die Regeln der Schönheit der Bauten der Neuzeit auf dieses mittelalterliche Kunstwerk, den Dom, anwenden will, an dem Alles wie aus einem Gusse entstanden, gleichsam wie von Natur geschaffen zu sein scheint, den man auch ohne Deuter versteht und der Stein Rhythmus erlangt hat. Ornamentale Aenderungen (flammenförmige Wimperge am nordöstlichen Eckpfeiler des Nordthurmes) haben sich die Meister erlaubt, aber Niemand bis in die Mitte des XV. Jahrhunderts es gewagt, an der im Grundriss festgestellten Treppenanlage zu rütteln. Sie muss daher dem ursprünglichen Plane angehören.

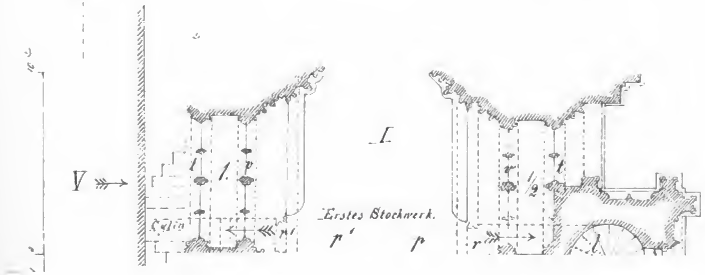
Die Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 illustrirt uns die Domthurmtreppen in ihrer ganzen Länge. Wir sehen auf diesem Doppelblatte, wie die Südthurmtreppe zweimal, im ersten und zweiten Stockwerke, ein halbes Thurmfenster verdeckt, wesshalb Zwirner diese Treppenanlage einen Fehler nannte. Vom zweiten Kranzgesimse ab beginnt am Südthurme der Neubau des Dombaumeisters Voigtel, der von da ab die Fensterluken der Wendeltreppe im Südthurme so angelegt hat, dass sie der Spiralwindung der Treppe folgen, während sie von der Erde an bis zum zweiten Kranzgesimse senkrecht über einander stehen. Es soll wohl durch diese Vertheilung der Luken dem Treppenpfeiler noch mehr der Charakter der Treppe aufgedrückt werden. Mit diesen Luken correspondiren von unten eine gleiche Anzahl derselben an der Ostseite der Südthurmtreppe (auf das halbe Fenster zu). Von dem Buchstaben a an (siehe Doppelblatt 2 und 3 und Beilage 1 zu Nr. 1, südwestl. Ecke des Südthurmes) hebt sich die Südthurmtreppe mit fünf Seiten von der Thurmmasse ab und ragt selbständig hervor. Diese fünf Seiten sind schon gleich über dem zweiten Kranzgesimse angedeutet, während bis zu demselben die Treppe sich in der That viereckig, mit den Verzierungen des südwestlichen Eckpfeilers versehen, vorlegt, wie dies auch die Chortreppen bis zum ersten Kranzgesimse thun. Sie findet ihre Lösung erst in dem noch 67 Fuss hohen Thurme mit seiner Schlussfiale über dem dritten Kranzgesimse bald mit der Endigung des Octogons. Von a ab ragt, wie wir in Nr. 1, Beilage 1, beschrieben und illustrirt haben, die Treppe 5 Fuss hervorstehend in die Westfaçade der Thürme hinein und wird in derselben Breite mit 33 Fuss + 4 Fuss + 67 Fuss sichtbarer bleiben, minus der Fläche, welche die Schlussfiale nicht einnimmt.

An der Treppe des Nordthurmes (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5) sind die beiden Fenster im ersten und zweiten Stockwerke vollkommen frei sichtbar, was Zwirner hier durch seine centrale Treppenanlage erreichte. Zwischen dem zweiten und dritten Kranzgesimse sehen wir hier die kolossale Heiligenfigur angebracht, für die an der Südseite des Südthurmes kein Platz durch den Treppenpfeiler geblieben ist (siehe Beilage 4 und 5 dieser Nr. bei III. y n, und IV. y n und Beilage 2 und 3 zu Nr. 5).

Da hier die Treppe im Pfeiler liegt, vermissen wir von a ab den Treppenthurm, wie es A. Reichensperger 1856 vorhersagte, mit ihm in der Westfaçade eine Fläche

Beilage zu 5 Doppelblatt zu





von 5 × 33 Fuss + 4 Fuss + 67 Fuss, wie dies in der Beilage 1, zu Nr. 1 punctirt angedeutet ist. Hätte Zwirner sich an der Nordseite des Nordthurmes keine Aenderung mit der Treppe erlaubt, so würde die Nordseite des Nordthurmes vollkommen gleich der Südseite des Südthurmes in jeder beliebigen Höhe geblieben sein (ebenso in der Westfaçade der Thürme). So aber ist die Verschiedenheit der nördlichen Seite des Nordthurmes von der südlichen Seite des Südthurmes und die Disharmonie in der Westfaçade entstanden, welche Störungen nie mehr zu beseitigen sind. Die Treppenluken liegen am Nordthurme alle senkrecht übereinander mit Ausnahme der unter dem Fenster des ersten Stockwerkes befindlichen. Diese nicht mitgerechnet sind, von unten angefangen, die ersten 18 Luken Doppelluken, deren jedesmalige andere Oeffnung in der Westfaçade des Nordthurmes in gleicher Breite und Höhe sichtbar ist. Einzelne dieser Luken sind wohl bis vier Fuss hoch, contrastiren dadurch sehr gegen die kleinen Südthurmtreppenluken, welche sich alle nach der guten Wetterseite (Süden, Osten) öffnen, während sämmtliche Lucken der Nordthurmtreppe nach der schlimmen Wetterseite (Norden, Westen) sich richten. Baute Zwirner die alte Treppe am Nordthurme aus, so sahen alle Luken nach Norden und Osten, von welcher Seite seltener der stärkste Wetterschlag erfolgt.

Beide Treppenanlagen endigen auf der Galerie über dem dritten Kranzgesimse (b) (siehe Beilage 1, zu Nr. 1 und Beilage 2 und 3b). (Das Dom-Modell des Dr. v. Meitzen, seit 1849 in Köln ausgestellt, zeigt beide Treppen nach dem alten Plane, die beiden anderen neueren Modelle haben am Nordthurme Zwirner's Treppe nach gebildet.)

Die Stelle der ersten Schleifung der Nordthurmtreppe ist (Beilage 2 und 3 zu Nr. 5) mit A, der zweiten mit B bezeichnet. In der Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8 geben wir vier horizontale Durchschnitte des südwestlichen Eckpfeilers des Südthurmes (immer mit x bezeichnet) und des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurmes (immer mit y benannt). Dieselben sind gemacht in der Höhe I, II, III und IV der Thürme (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5). Es entspricht Höhe I auf Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 genau Durchschnitt I auf Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8. Höhe II, Durchschnitt II u. s. w. Die beigegebenen Pfeile geben die Himmelsrichtung für Durchschnitte I, II, III und IV an, wozu auch der Maassstab gehört, welcher bis 50 Fuss geht. Der Maassstab bis zu 10 Fuss gehört zu Zeichnung V auf Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8.

Jetzt, nachdem wir die beiden Treppen äusserlich besichtigt haben, wollen wir dieselben ersteigen und mit der Treppe des Südthurmes beginnen.

Siehe Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8, Zeichnung I x. In der südlichen Thurmhalle (p) stehend, bemerken wir nach Süden schauend, dass durch den Südthurmtreppenpfeiler das halbe (1/2) Fenster im ersten Stockwerke verdeckt ist (von aussen sichtbar auf Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 Südthurm). Diese Verdeckung berührt (wir haben hier Doppelfenster) direct das Stabwerk des äussern Fensters (t), während das des innern Fensters (v), welches in Zukunft die Verglasung aufzunehmen hat, frei ist. Wir gelangen durch die Thür (r) in der Richtung des Pfeiles durch den kleinen, unter der Fensterbrüstung liegenden Gang sofort in südlicher Richtung zur eigentlichen Wendeltreppe, deren Hohlcylinder von unten bis oben 7 Fuss 4 Zoll 5 Linien im Lichten hat. Zwei Menschen können bequem neben einander gehend herauf- und heruntersteigen. Die Stiegen sind nicht so hoch, als die Zwirner's im Süd- und Nordportale und daher bequemer. Die Treppenluken, nach Osten und Süden gelegen (siehe I s, II s, III s Blatt 4 und 5 dieser Nr. 8) schneiden nur kleine Rechtecke aus dem Steine aus, geben genügend Luft und Licht und schützen die Treppe sehr gut vor dem geringen Wetterschlage von diesen Seiten. Wir wollen bis zur Höhe des Durchschnittes II x (Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8) emporsteigen im zweiten Stockwerke. Wir treten durch den Gang (i) zwischen das Stabwerk des auch hier befindlichen Doppelfensters (wir befinden uns in der Höhe über dem Laufgange des Langschiffes der Kirche) und sehen denselben Sachverhalt wie im ersten Stockwerke bei I. x v t. Das halbe (1/2) Fenster ist verdeckt (von aussen sichtbar auf Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 Südthurm), das halbe Stabwerk des äusseren Fensters (t) verliert sich im Gesteine des Südthurmtreppenpfeilers, das Stabwerk des inneren Fensters (v), welches später auch die Verglasung aufnimmt, bleibt frei und unberührt. Durch den Gang (i) gelangen wir wieder in die Treppe zurück. Weiter emporsteigend, kommen wir mit der Höhe des zweiten Kranzgesimses in den Neubau, von Dombaumeister Voigtel ausgeführt, und werden uns in der Höhe des Durchschnittes III x (Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8) befindend, dessen veränderte Treppenluken sehen. Die alte Treppe im Südthurme steigt senkrecht in einem Hohlcylinder (I x l, II x l, III x l, IV x l) von unten bis oben ohne irgend einen Eingriff in die Construction bis zum dritten Kranzgesimse empor und hat die Probe von Jahrhunderten schon bestanden. Sonst wäre von der Südthurmtreppe, die sich bis zu ihrem Ende (b) (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5) in Allem gleich bleibt, nichts mehr zu be-

schreiben. Sie findet ihren Schluss in einer Kuppel in dem 67 Fuss hohen Thurme (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 Südthurm) über dem dritten Kranzgesimse, wie die Portaltreppen, und endigt mit einer Thür in nördlicher Richtung auf der Galerie über demselben mit dem Beginne des Octogons.

Wir sind an der Besichtigung Zwirner's Nordthurmtreppe (siehe Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8, I y).

In der nördlichen Thurmhalle p′ stehend, bemerken wir nach Norden schauend, dass der Treppenpfeiler fehlt und im ersten Stockwerke das ganze Fenster (1) frei geblieben ist mit seinem äusseren (t) und inneren (v) Stabwerke des Doppelfensters (von aussen sichtbar auf Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 Nordthurm). Wir gelangen durch die Thüre (r′) in der Richtung des Pfeiles nach Norden in einen unter der Fensterbrüstung liegenden Gang, steigen zwei Stiegen empor (auf Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 gibt die Fensterluke unter dem vollen Fenster im Nordthurme die Stelle dieses Ganges genau an), müssen uns jetzt nach Westen wenden, gehen 10 Stiegen (I y f) in westlicher Richtung unter einem Winkel von 45 Grad empor und sind dann erst am Anfange der eigentlichen Wendeltreppe des Nordthurmes, deren Hohlcylinder von unten bis oben 6 Fuss im Lichten haben. Sie steht der Südthurmtreppe an Breite und Bequemlichkeit nach. Die Stiegen haben unten 7½ Zoll Höhe und werden langsam niedriger (6 Zoll) und bequemer zum Ersteigen. Die ersten 18 Luken in der eigentlichen Wendeltreppe (I, y, g, II, y, g u. s. w.) sind Doppelluken, nach Norden und Westen gelegen, nehmen, je mehr man emporsteigt, an Grösse zu, schneiden einen immer grösseren (3—4 Fuss hoch und breit von innen) Keil  aus dem Steinwerke aus und gleichen in Wahrheit Kanonenschiessscharten eines Forts, wahrhaftig nicht zum Vortheile und zur Verstärkung der Treppe Zwirner's, welcher gezwungen war, sie so anzulegen, da er sonst bei der kolossalen Dicke der Steinmasse hier seiner Nordthurmtreppe kein Licht verschaffen konnte. Auf Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8, I y ist der Keil (s) noch klein, eben so auf II y, s, wo eine Doppelluke im Durchschnitte getroffen ist. Die Luken, alle nach der schlimmen Wetterseite (Norden, Westen) sich öffnend, lassen Schnee, Hagel und Regen bei ihrer äusseren Höhe und inneren keilförmigen Beschaffenheit einen bequemen Eintritt. Steigen wir bis zur Höhe des Durchschnitts II, y des zweiten Stockwerkes empor und treten durch den Gang (u) (Höhe über dem Laufgange des Langschiffs der Kirche) zwischen das Stabwerk des auch hier befindlichen Doppelfensters und sehen denselben Sachverhalt wie im ersten Stockwerke (I, y, v, t). Auch hier (II, y) ist das Fenster (1) vollkommen frei (von aussen sichtbar auf Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 Nordthurm) mit dem äusseren (t) und inneren (v) Stabwerke, welch letzteres (v) schon die Verglasung aufgenommen hat. Durch den Gang (n) kehren wir in die Treppe zurück. Bis zum zweiten Kranzgesimse steigt sie noch immer senkrecht empor. Mit der neunten Stiege über demselben im dritten Stockwerke befinden wir uns an der ersten Schleifung Zwirner's Nordthurmtreppe (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 A und Beilage 4 und 5 dieser Nr. 8, III, y, m). Wir verlassen den ersten Hohlcylinder (g) (siehe Beilage 4 und 5 dieser Nr. I, y, g, II, y, g und Figur V., g, gehen die 10., 11., 12. und 13. Stiege in südöstlicher Richtung gerade aus und befinden uns mit der 14. Stiege in einem zweiten Hohlcylinder (e), der sich mit seiner Hälfte (3′) auf den ersten Hohlcylinder (g) stützt (siehe Zeichnung V dieser Nr. g und e). Wenige Stufen höher können wir aus der Treppe auf den Gang d (siehe III y) zu dem einfachen Fenster dieses Stockwerkes gelangen.

Durch d zurückkehrend in die Treppe, befinden wir uns, wenn wir, von dem Gange kommend, wieder neun Stiegen emporgestiegen sind, an der zweiten Schleifung der Nordthurmtreppe (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5B und Beilage 4 und 5 IV y m′). Wir verlassen den zweiten Hohlcylinder (e) (siehe III y e, IV y e und V e), gehen die 10., 11., 12., 13. Stiege südöstlicher Richtung gerade aus und befinden uns in einem neuen dritten Hohlcylinder (z), der sich mit seiner Hälfte (3′) auf den zweiten Hohlcylinder (e) stützt (siehe V z e). In diesem dritten Hohlcylinder (z) bleiben wir nun bis zum Ende der Treppe (siehe Beilage 2 und 3 b). Sie findet ihren Abschluss in einer Kuppel des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurms über dem dritten Kranzgesimse, endigt mit einer Thür in südöstlicher Richtung über demselben zur Galerie des Octogons. Die zweite Schleifung (m′) liegt nicht gerade in der Höhe des Durchschnittes IV y, sondern etwas tiefer (siehe Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 B), musste aber in IV y angebracht werden, um die Zeichnungen nicht noch weiter zu vermehren. Der in IV y und IV x punctirt gezeichnete Gang (h) liegt ebenfalls tiefer und ist Gang (d) aus III y, über welchem sich die zweite Schleifung schon befindet.

Figur IV y und Figur IV x controliren uns die Richtigkeit der Beilage 1. zu Nr. 1 d J. Es sind Durchschnitte durch die beiden Thurmeckpfeiler, etwas über a der Beilage 1 zu 1 (vergleiche Beilage 2 und 3 zu Nr. 5 a und IV). Auf Beilage 1 zu Nr. 1 sind die Fialen unter dem dritten Kranzgesimse (b) an der Aussen-

seite der beiden Thürme mit c bezeichnet. Sie entsprechen den Fialen im Durchschnitte IV y c und IV x c auf Beilage 4 und 5 der Nr. 8. Auf IV x sehen wir von Westen her hinter der Fiale (c) die Südthurmtreppe 5′ südlich als Fünfeck über die durchgehende Südfronte hervorragen, wie dies auf Beilage 1 zu Nr. 1 an der südwestlichen Ecke des Südthurmes ersichtlich ist. Auf IV y sehen wir von Westen her hinter der Fiale c in einen freien Raum, am Steine in die Luft. Beilage 1 zu Nr. 1 hat dies illustrirt, da das punctirt Gezeichnete fortfällt, auch nicht da sein kann. Die von uns behauptete, durch Zwirner's Nordthurmtreppe entstandene Disharmonie der Westfaçade ist mit Durchschnitt IV y und IV x noch einmal bewiesen.

Der Doppelgang ist gemacht, hoffentlich so verständlich als möglich. Möge Niemand versäumen, sich mit eigenen Augen von der Wahrheit unserer Worte zu überzeugen! Wir können nun auf Zwirner's Worte aus der Dombauvereins-Vorstandssitzung vom 18. November 1856 zurückkommen. Er sagt dort: „Die Wendeltreppe am nördlichen Thurme beginne genau an derselben Stelle, wie die Treppe des südlichen Thurmes, rücke etwas westlich vor, steige dann aber senkrecht als Spirale auf, ohne die Stärke des Eckpfeilers im Mindesten in Gefahr zu bringen. Sie sei auf alle Rücksichten der Zweckmässigkeit eingerichtet." (Siehe Beilage 4 und 5 d. Nr. 8 I y) Es ist wahr, dass die Eingänge mit den Thüren zu den Treppen mit einander correspondiren (I x r und I y r′) Es ist nicht wahr, dass die Wendeltreppe als solche genau an derselben Stelle wie im Südthurme beginne. Sie fängt erst mit I y g an. Es ist wahr, dass sie, mit einer geraden Treppe I y f beginnend, westlich vorrückt, um dann erst Wendeltreppe zu werden mit I y g. Es ist nicht wahr, dass sie „dann als Spirale senkrecht emporsteigt". Wir haben die zweimaligen Schleifungen der Treppe beschrieben. Da statisch der Druck des Helmes noch nicht zu berechnen ist, bleibt es für uns noch unentschieden, ob er „die Stärke des Eckpfeilers in Gefahr bringt". Mit seinem Briefe an das Domcapitel vom 11. October 1856 (siehe Nr. 2 S. 15) blieb Zwirner mehr bei der Wahrheit, indem er sagte, dass „die Treppe in senkrechter Richtung durch die beiden unteren etwa 160′ hohen Stockwerke steige und in bequemer Weise alle Communications-gänge und Galerieen verbinde (was wir auch unterschreiben), und gehe alsdann ins Innere des mit dem dritten Stockwerke beginnenden Achteckbaues des Thurmes über" u. s. w. Dass sie ins Innere des mit dem u. s. w. ging, verstand sich von selbst. Es würde dies Jeder aus sich haben annehmen können, und hatte Zwirner es nicht nothwendig zu erklären. Seine Nordthurmtreppe versündigt sich gegen den alten Plan, der in Stein bis zur Höhe der Fensterbrüstung schon ausgeführt war, und zerstört die treffliche Harmonie der Westfaçade der Thürme. Auch wird uns Jeder zugeben müssen, dass ein ganz ausgehöhlter Pfeiler schwächer ist, als ein massiver. Durch die centrale Anlage der Treppe, die kollosalen, keilförmigen Treppenluken und in der Höhe der Schleifungen erst recht durch die drei verschiedenen Hohlcylinder g, e, z über einander muss jede Schicht und Lage in ihrem innersten Kern zerrissen werden. Gegen den von den Gothikern allgemein anerkannten Satz: „dass die eine Formbildung (Treppenthurm) da aufhört, wo eine neue Theilung (Octogon) anfängt", und „dass es der Charakter der Gothik sei, dass jeder Theil des Baues seine Bestimmung äusserlich sichtbar hervortreten lasse (Worte A. Reichensperger's siehe S. 6 Nr. 1), fehlte Zwirner ganz entschieden. Bei allen gothischen Thürmen guter Construction sind die Treppen so angelegt, dass kein Pfeiler darunter leidet. Wir haben uns bemüht, gerade über diesen Punct die Werke der Architektur nachzusehen, und bis jetzt folgende Kirchen gefunden, welche für die obigen Worte sprechen, denen sich gewiss noch viele anreihen. In Deutschland: der Dom zu Frankfurt, Stiftskirche zu Erfurt, St. Sebald- und Frauenkirche zu Nürnberg, der Dom zu Ulm, Dom zu Paderborn, Dom zu Wetzlar, Capitelskirche in Cleve, Liebfrauenkirche in Münster, Marienkirche in Lübeck, Jerusalemkirche zu Ingolstadt, Dom zu Strassburg, Dom zu Metz, Frauenkirche in Esslingen, Münster in Freiburg. In Oesterreich: Stephans Dom zu Wien. In Ungarn: Der Dom zu Kaschau. In Belgien: St. Gudule in Brüssel, der Dom zu Antwerpen. In Frankreich: Kathedrale von Noyon, Sens, Bourges, Amiens, Chartres und Toul. (Englische Werke sind uns nicht zur Verfügung gewesen). Wenn man auch nicht überall die Treppen bis zum Thurmhelme fortgeführt findet, so hat man es doch nicht gewagt, sie in die Pfeiler der zwei untersten Stockwerke zu legen und sie von der Erde ab schon central anfangen zu lassen. Häufig sahen wir bis zur Dachhöhe des Langschiffes den Treppenthurm selbständig emporsteigen und in dieser Höhe seine Lösung finden.

Die Treppe war dann von dieser Höhe ab weiter in einem anderen Thurmpfeiler oder im Thurmraume selbst höher emporgeführt. Der romanische Baustyl hat dieselben Grundsätze befolgt. (Aposteln in Köln u. s. w.) Jedenfalls bleibt die Nordthurmtreppe im Pfeiler von der Erde ab ein grosses Wagniss Zwirner's bei dem kolossalen Thurmsysteme des kölner Domes, welches keine

der genannten Kirche hat. In der ersten Idee waren vielleicht die Fenster frei angelegt, und erst die weitere Ausführung derselben, die sorgfältige Berechnung der Dienste, die die Eckpfeiler zu leisten, die Prüfung und Vergleichung der Verhältnisse aller Theile haben die Ausnahme hervorgerufen, und die beiden halben Fenster wurden verdeckt. So zerfallen auch die ästhetischen Gründe Zwirner's mit den ökonomischen und architektonischen vor dem citirten Urtheile Kugler's über das Thurmsystem. In seinem Werke „Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte" sagt derselbe Seite 148 ferner: „Mir scheint jenes Bruchstück des kölner Thurmbaues (Südthurm mit Treppe nach dem alten Plane) dasjenige Werk zu sein, welches auf dem Höhepunete alles dessen steht, was bisher durch die Architectur ist geleistet worden".

Es bleibt uns noch übrig die behauptete Schwächung des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurmes durch Zahlen zu beweisen. Es sei desshalb eine übersichtliche Berechnung angeführt, welche in so fern keinen Anspruch auf Genauigkeit erhebt, als sie noch unter den in Wirklichkeit vorhandenen Belastungen bleibt und als bei den verschiedenen Horizontal-Durchschnitten nur die vollen Flächen excl. der einschneidenden Profilirungen als tragende Theile betrachtet worden sind, aber immerhin das Verhältniss zwischen Belastung und tragenden Theilen veranschaulicht. Alles wurde für einen, und zwar den nordwestlichen Eckpfeiler des Nordthurmes berechnet.

Höhenlage.	Ganze Grundfläche. □-Zoll.	Schwächung durch die Treppe		Wirklich tragende Fläche. □-Zoll.	Totalbelastung in Pfund.	Belastung pro □-Zoll Grundfläche	
		in □-Zoll	oder um			in jetzigem Zustande nach Zwirner.	voll gelassen.
1) In der Höhe der Fensterbank im I. Stockwerke	70,752	4073	1/17,4	66,679	18,524,911	277,8	262,0
2) unmittelbar über dem I. Kranzgesimse	64,233	4073	1/15,8	60,160	14,819,435	246,3	230,7
3) unmittelbar über dem II. Kranzgesimse	40,351,5	4073	1/9,9	36,278,5	9,172,149	253,0	227,0
4) in der I. Abtheilung des III. Stockwerkes an der ersten Schleifung................	40,351,5	6665	1/6,05	33,686,5	8,507,849	252,5	211,0
5) in derselben Abtheilung an der zweiten Schleifung	40,351,5	9255	1/4,37	31,096,5	7,179,249	230,9	177,9
6) im Beginn der zweiten Abtheilung des III. Stockwerkes.	32,803,0	4073	1/8,0	28,730,0	6,514,949	227,0	198,6
7) unmittelbar über dem III. Kranzgesimse	29,993	4073	1/7,36	25,920	4,239,982	163,6	141,36

Nimmt man nun das arithmethische Mittel aus den hier angegebenen Schwächungen, so wird sich ergeben als mittlere Schwächung des nordwestlichen Eckpfeilers des Nordthurmes 1/9,91.

Dass die im Dome vorhandenen halben Fenster störend auf das Auge wirken, geben wir gern zu. Wir finden sie aber überall da, wo die **Construction** sie **nothwendig** erforderte. Wir würden derselben im Dome 12 Stück zu ebener Erde haben, wenn Zwirner die Nordthurmtreppe nach dem alten Steinplane gebaut hätte, so nur 11, und zwar je zwei an der Stelle, wo das äusserste Langschiff in das äusserste Querschiff der Portale übergeht, gibt acht halbe Fenster, dann je eins an der Stelle, wo das äusserste Langschiff sich an den betreffenden Thurm anlegt, und noch eins in der Südthurmhalle, wo der alte Treppenpfeiler das Fenster halb bedeckt. Summa = 11. (Das halbe Fenster im zweiten Stockwerke des Südthurmes über dem ersteren hat mit der Kirche nichts zu schaffen, in der es nicht sichtbar sein wird. Das halbe Fenster der Südthurmhalle verschwindet ebenfalls für das Auge, sobald das innere Stabwerk (siehe I x v) die Verglasung aufgenommen, und wird gegen das correspondirende volle Fenster der Nordthurmhalle (siehe I y v) mit seiner Verglasung

in v höchstens etwas dunkler erscheinen. So bleiben uns also nur zehn halbe Fenster in der Kirche zu schauen.

Wie man Zwirner's Nordthurmtreppe auch ausserhalb Deutschlands schon damals bedauert, beklagt und verworfen, haben wir in Nr. 5 Seite 52 rubricirt. Es ist Alles geschehen, um ihre Ausführung zu verhindern, was aus den abgedruckten Correspondenzen hervorgeht. Warum die Opposition nicht stärker werden konnte, geht aus dem Umstande hervor, dass in jenen Jahren die Dombauvereine nur durchschnittlich 50,000 Thlr. mit Collecten u. s. w. einbrachten und die Staatshülfe eben so viel betrug, deren weitere Auszahlung man bei dem damals zu Gunsten Zwirner's voreingenommenem Standpuncte der Baubehörde verweigert hätte.

Hier wollen wir noch Joseph von Görres reden lassen, der schon darauf hinwies, dass ein grosser Kirchenbau in zweifacher Weise sich entwerfen und vollführen lasse, und die factische Darstellung für diese Zweiheit im Dome zu Köln und im Münster zu Strassburg gefunden werde. In seiner unnachahmlichen, originellen Sprache schreibt er in dem Werke „Der Dom zu Köln und das Münster von Strassburg, Regensburg 1842", über ersteren: „In der ersten Weise ist ein begabter Geist, auf die Höhe seiner Kunst gestellt, gänzlich von aller äusseren Hemmung freigegeben; er kann beim Entwurfe seines Werkes ungehindert im Strome der Begeisterung seines Genius gehen; und wenn dann in der Stunde der Empfängniss die Idee des Ganzen in ihm aufleuchtet, mag er sie sofort unbekümmert und unbeengt in sich zerlegen und in allen ihren Gliederungen sie gestalten. In dieser Weise hat die Genesis des Domes von Köln begonnen und sich vollführt, und die Idee, warm dem Haupte des Urhebers entsprüht, hat im Drachenstein sich eingeleibt, und langsam zwar, aber lebenskräftig ist der Wunderbau aus der Erde aufgestiegen, allmählich alle anderen Werke der Menschen, Häuser, Kirchen, Thürme überragend. Wo die Einheit zur Herrschaft gelangt, soll Eines in Allem sein, und Alles soll in Einem sich wiederfinden. Nach diesem Typus, in dem auch die Natur alle ihre Hervorbringungen gebildet, hat auch hier der Geist in seinem Schaffen und Gestalten gewaltet. Ein Leben athmet in dem Werke, ganz im Ganzen und ganz in jedem Gliede, in der Vielheit einfältig und in der Einfalt überreich. Ein streng Gesetz der Bildung und Gestaltung reicht vom Allgemeinsten zum Besondersten, vom Höchsten zum Tiefsten; es lässt jedem Einzelnen Raum in seinem Umkreise zur freiesten und reichlichsten Entfaltung; allein es duldet nicht, dass der besondere Bildungstrieb üppig das Element durchbreche und vorlaut über die zartgeschwungene Wellenlinie in der harmonischen Begränzung des Ganzen sich erhebe. Wie in einer vollstimmigen Musik die Zahl ins Innerste zurückgegangen, von da aus vielgliederigen Verhältnissreihen die Maschen ihres mannigfach verschlungenen Netzes knüpft, das, unsichtbar dem Auge, bloss dem Ohre in den Wohllauten vernehmlich wird, die seinen Schwingungen entquellen; so hat die Geometrie, in den alten Felsen einschlagend, das feste Gestein sprossend aus seiner vieltausendjährigen Ruhe herausgetrieben, und so ist der graue Drachenstein zur Mutter des Domes geworden. Darum ist, ein Wunder in der Geschichte der Grundidee dieses Werkes, so weit sie ausgesprochen, menschliche Laune und menschlicher Wankelmuth fern geblieben; der Meister hat den Entwurf gegeben, und nun haben, die nach ihm gekommen, mit dem Instincte der Biene emsig fortgeschafft, und so ist ihnen der Bau wie aus eigenen Trieben unter den pflegenden Händen aufgewachsen. Mit bewunderungswürdiger Selbstverläugnung haben die Lenker des Werkes Jahrhunderte lang nicht wie Baukünstler sich gehalten, sondern nur wie Gärtner die Saat des ersten Meisters sorgsam gehütet; sie haben, in allem Wesentlichen, eigener Meisterschaft entsagend, nur sein Gewächs gepflegt. In diesem Falle, wo also eine lange Kette dienender Geister sich dem Urheber des Plans mit Selbstverläugnung als Werkzeug anheimgibt, ist dennoch das Gesetz keineswegs Starrheit, und die Idee in ihrer Ausgestaltung und Verästelung will keineswegs durch eine todte Chablone gezwängt, sondern in individueller Fülle dargestellt sein. So zeigt sich auch beim kölner Dom trotz aller Unabänderlichkeit der ursprünglichen Anlage, eine edle Freiheit in der Behandlung des Einzelnen, und so tritt, allerdings innerhalb gezogener Schranken ein leiser Wellenschlag der Formbildungen ein, in welchem die allmählich sich umwandelnde Kunst sich abspiegelt".

Dass man die tiefe Wahrheit dieser Worte wahrlich nicht auf Zwirner's Vorgehen bei der Anlage und dem Baue der Nordthurmtreppe anwenden kann, dürfte aus den von uns gelieferten Beiträgen nunmehr Jedem einleuchten. Er blieb nicht Gärtner in diesem Sinne, wollte selbst ein Meister sein, und kannte nie die Selbstverläugnung der Alten, über die er sich stolz erhob, verliess die Unabänderlichkeit der ursprünglichen Anlage und mit brausender Sturmeseile griff er in dieselbe ein. Es fehlte ihm die Künstlerdemuth.

Kugler schreibt in dem früher citirten Werke, Seite 149: „Der Dom von Köln ist nicht die Erfindung eines einzelnen Meisters, der etwa in einsamer Höhe über den Wünschen und den Strebungen seiner Zeit dastand; nicht ein wunderbares Meteor, das uns mit Staunen er-

füllt. Er ist das Werk einer Schule, einer Reihe von Geschlechtern, die, ihre Gedanken mit stets erneuter Kraft dem einen grossen Plane zuwendend, die Bedeutsamkeit desselben immer klarer, immer freier, in stets mehr geläuterter Schönheit zu entwickeln vermochten. Wir sehen den Bau, wie mit einer inneren Nothwendigkeit, in verhältnissmässig schlichten Anfängen beginnen; wir können der Ausbildung dieses Gedankens Schritt für Schritt nachfolgen; er bleibt uns auch da verständlich, wo er in der reichsten Entfaltung aller Kräfte wie ein tausendstimmiger Hymnus von der Erde zum Himmel emporsteigt. Ueberaus merkwürdig ist es freilich, wie diese Schule Jahrhunderte hindurch an dem einen Grundplane und an den in ihm gegebenen Bestimmungen festzuhalten wusste, wie es nur das eine Grundgesetz ist, das sie unausgesetzt, auch bei den Aeusserungen der regsten und lebendigsten Kraft befolgte; wie der Willkür des Einzelnen, die so oft die schönsten Erscheinungen der Geschichte verdirbt, hierbei kein Raum gegeben war. Hierin aber liegt doch nichts Fremdartiges für uns; es ist eben das Zeugniss einer Höhe der allgemeinen geistigen Bildung, eines die Masse durchdringenden Ernstes der Gesinnung, welches wir, wie schwer es auch für jene so oft verkannten Zeiten in die Wagschale falle, doch mit innigster Hingebung zu verehren vermögen."

Die Urtheile Görres' und Kugler's lauten verschieden, treffen aber zusammen im Wesen der grossen Sache, der unsere Zeilen gewidmet sind. Beide bewundern und verehren hoch das strenge Festhalten an der ersten Idee und dem alten Plane, von dem man Jahrhunderte lang nicht abzuweichen wagte. Möge dieses Stück Geschichte des würdigen kölner Domes allen denen ein Mahnruf sein, die zu Herren mittelalterlicher Werke gesetzt sind, deren Vollendung oder Restauration die Vergangenheit der Gegenwart überlassen (der alte Plan des Domes zu Limburg steht augenblicklich in dieser Gefahr). — Die Idee des ersten, alten Meisters muss uns gleichsam heilig und unantastbar sein, und wenn die Neuerer, meistens nur für die Bauarten des Heidenthums schwärmend, welche die alten gothischen und romanischen Werke noch kaum erfasst haben und an ihnen sich nur aufrichten können, um von ihrem Geiste eine Grösse der Jetztzeit zu werden, sich ihr im modernen Stolze und Uebermuth nicht beugen, wie es Görres und Kugler wollen, so lasse man lieber solche Werke, wie sie uns die Altvorderen vererbt haben. Sie werden im alten Zustande bewunderungswürdiger und herrlicher auf unsere Zeit herabschauen, in der man sich erdreistet, an ihnen in schüler- und stümperhafter Weise herum zu meistern. Das Mittelalter steht in manchen Dingen erhabener und grösser da, als die superkluge Gegenwart zu begreifen vermag.

Möge jedoch unsere Begeisterung und Opferwilligkeit für das grosse Werk nicht nachlassen; folgen wir, wie früher, jedem kunstvollen Hausteine, der noch gelegt wird, und hoffen wir, die Kreuzblumen der Thürme noch über dem altehrwürdigen, heiligen Köln ragen zu sehen, die der Welt weithin verkünden sollen, was „Eintracht und Ausdauer" vermögen. Schliessen wir mit den Worten, welche der hohe Protector, der hochselige König Friedrich Wilhelm IV., bei der Grundsteinlegung am Südportale am 4. September 1842 sprach:

„Wir bauen den Tempel des Friedens, der Zeugniss geben soll von einem mächtigen, durch die Einigkeit seiner Fürsten und Völker grossen, mächtigen, ja, den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland. Bauen wir die Thürme, welche durch Gottes Gnade Thore einer neuen, grossen Zeit werden sollen. Bauen wir die Thürme, die über Zeiten, reich an Menschenfrieden, reich an Gottesfrieden, emporzuragen bestimmt sind." Wir fügen bei: Möge die Kaiserglocke (500 Ctr. schwer, die Dombaumeister Voigtel dem dritten Stockwerke des stärkeren Südthurmes anvertraut, deren Guss in diesem Sommer in Frankenthal in der Rheinpfalz vollzogen wird und deren Metall aus im Kriege 1870—71 eroberten französischen Kanonen besteht), die Zeiten dieses Menschenfriedens, dieses Gottesfriedens endlich mit ihren ersten Klängen über dem geeinigten Deutschland einläuten! Das walte Gott!

Anmerkung. Den verehrten Lesern wird es gewiss interessant sein, zu erfahren, wo und wie die Treppen an den Thürmen weiter emporsteigen. Nach den von dem Bauherrn (Erzbischof und Domcapitel) und der berliner Oberbaubehörde genehmigten Plänen des Dombaumeisters, Regierungs- und Bauraths Voigtel, befinden sich vom dritten Kranzgesimse ab die Treppen aussen an den Dachseiten des Langschiffes der Thürme, also an der Südseite des Nordthurmes und der Nordseite des Südthurmes, und lehnen sich an das Südostfenster des Octogons des Nordthurmes und das Nordostfenster des Octogons des Südthurmes an. In ihren unteren Schichten stehen sie noch in Verbindung mit dem südöstlichen Eckpfeiler des Nordthurmes und dem nordöstlichen Eckpfeiler des Südthurmes. Die Nordthurmoctogontreppe wird nach Süden, die Südthurmoctogontreppe nach Norden mit drei Seiten hervorragen. Beide sollen aber in der Westfaçade der Thürme gar nicht sichtbar sein, da das Nordthurmoctogontreppenhaus hinter (östlich) dem gemeinschaftlichen Pfeiler des südlichen und des südöstlichen Octogonfensters des Nordthurmes, das Südthurmoctogontreppenhaus hinter (östlich) dem gemeinschaftlichen Pfeiler des nördlichen und des nordöstlichen Octogonfenster des Südthurmes seine Lage hat. Beide Treppen endigen mit dem vierten Kranzgesimse auf der Galerie des Thurmhelmes, die Nordthurmoctogontreppe mit Thür nach Norden, die Südthurmoctogontreppe mit Thür nach Süden. Finden die Treppen die von der Gothik geforderten Lösungen, so müssen letztere als je eine Fiale mit den anderen acht Fialen eines Thurmes auf dieser Höhe über dem vierten Kranzgesimse überall sichtbar sein. Die Thurmhelme können nur Centralwendeltreppen erhalten, wozu wir im mailänder Dom ein gutes Muster haben.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 9. — Köln, 1. Mai 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Künstlerische Composition.

(Ein Vortrag, gehalten im Christlichen Kunstverein zu Cincinnati, Nordamerica, von A. Schwenniger, Pfarrer der St. Ludwigskirche.)

Meine Herren! Drei Güter hat Gott seinem Liebling und Ebenbild, dem Menschen, bei seiner Schöpfung mitgegeben: Das Wahre für seine Erkenntniss, das Gute für seinen Willen, das Schöne als den Schimmer und Abglanz seiner eigenen ewigen Urschönheit, damit der Mensch durch dessen Anschauung erfreut, über das Niedere dieser Erde erhoben und mit Liebe und Sehnsucht nach dem Urquell aller Schönheit erfüllt werde.

Daher ist es die Aufgabe der Wissenschaft und des Glaubens, den Menschen über die Wahrheit zu belehren, die Aufgabe der Religion und der Gesetzgebung, den Menschen für Gott und die Tugend zu erziehen und zu leiten, die Aufgabe der Kunst, den Menschen so zu erfreuen, dass diese Freude ihn aus dem engen Dunstkreis dieser rauhen Wirklichkeit in die lichten Höhen des Idealen, vom Endlichen zum Unendlichen erhebt. Diese Wirkung beabsichtigt jedes wahre Kunstwerk höherer Ordnung.

Bevor jedoch die Hand des Künstlers ein solches Kunstwerk hervorbringt, entwirft sein Geist den Plan, fasst die Idee, welche im Kunstwerk verkörpert werden soll, mit dem technischen Ausdruck, er „componirt". Die künstlerische Composition ist die schöpferische That des Geistes, durch welche jene Idee ins Dasein tritt, deren Verkörperung eben das Kunstwerk selber ist. Ueber diese will ich heute Abend zu Ihnen reden.

Wenn ich als Laie in der Kunst es wage, einen so schwierigen Gegenstand zu behandeln, so masse ich mir keineswegs an, etwas Gründliches und Vollständiges zu liefern, sondern es sind nur wenige flüchtige Schattenrisse, für deren gütige Beurtheilung ich an Ihre Geduld und Nachsicht appellire. Doch zur Sache!

Wenn wir vor einem tüchtigen Kunstwerk stehen, sei es eine Figur oder Gruppe in Marmor, Stein oder Holz, sei es ein Gemälde in Kalk oder auf Leinwand, so braucht es einige Zeit, bis wir den Eindruck desselben ganz in uns aufgenommen haben. Der empfängliche und aufmerksame Beobachter fängt danach an, sich Rechenschaft zu geben, warum denn dieses Kunstwerk so Freude erregend, so erhebend auf ihn wirke; er fängt an, dasselbe zu studiren, und es werden allemal vornehmlich zwei Fragen sein, welche sein Nachdenken beschäftigen, nämlich: 1. Was ist die Idee dieses Stückes? 2. Wie ist diese Idee dargestellt? Während er die richtige Antwort auf diese beiden Fragen sucht, wird er von selbst auf das Wesen und die Eigenschaften der künstlerischen Composition im Allgemeinen zurückgehen. Daher will denn auch ich, da gerade diese mein Thema bilden, meine Bemerkungen an die beiden Fragen knüpfen:

I. Was macht den innern Kern und das Wesen der künstlerischen Composition aus?

II. Wie gestaltet sich dieses im Geiste des echten Künstlers?

Ich erlaube mir, mich ausschliesslich auf den Bildhauer und Maler zu beschränken.

Ad I. Ich habe vorhin behauptet, das jedes wahre Kunstwerk die Verkörperung einer Idee sein müsse.

Um den Inhalt dieser Behauptung richtig zu erfassen, wollen wir uns im Geiste einmal vor ein Gemälde stellen und es näher ansehen. Ich wähle ein Bild des leider zu früh verstorbenen talentvollen Malers Michelis, der in den letzten Lebensjahren als Professor die Malerschule in Weimar zierte; es ist seine Landschaft: „Die westfälische Haide", welche ich vor Jahren in Düsseldorf sah und deren Eindruck noch heute in meiner Seele frisch und lebendig ist. „Welch' ein Meisterstück!" rief ich damals unwillkürlich aus. „Warum?" fragte mein voreiliger Begleiter Karl. „Warte ein wenig, lieber Karl, lasse mich erst geniessen, und dann wollen wir darüber reden." „Findest Du dieses Bild desshalb so schön," fragte er wiederum nach geraumer Zeit, „weil jedes Haide- und Farnkraut mit so grosser Sorgfalt gezeichnet und weil der Abendhimmel mit so correcter Naturwahrheit wiedergegeben ist?" „Nicht doch," erwiderte ich, „um dieses zu leisten, hätte es nicht einer so tüchtigen Kraft, wie die eines Michelis bedurft, das hätte auch ein gut geschulter Copist zuwege gebracht." „Aber worin liegt denn die Grösse dieses Kunstwerks?" fragte Karl weiter. „Nun, mein Freund, vollkommen klar kann ich Dir das nicht machen, aber Andeutungen darüber will ich Dir geben, so weit ich es verstehe. Betrachte das Bild mit Musse, betrachte es mit unverwandtem Auge, mit empfänglichem Sinn, und es wird bald anfangen, Dir lebendig zu erscheinen. Du glaubst zu hören, wie ein sanfter Abendwind über die Haide streicht, in welchem das Haidekraut sich wiegt, während das hin und her wogende Farnkraut, dem Fächer gleich, ihm frische Kühle zuweht. Es kommt Dir vor, als sei es unter dem Haidekraut lebendig, indem die Käfer ihre kleinen Schlupfwinkel aufsuchen und die Hummel honigbeladen am Haideblümchen niederklettert, um ihre Nachtherberge zu finden. Und die Luft darüber in lieblicher Dämmerung scheint ein Märchen zu träumen, während der Abendhimmel in seinen purpurfarbenen Tinten glüht." „Ich verstehe Dich, Du holder Genius der Kunst!" rief Karl plötzlich aus, „diese Haidelandschaft ist das Bild des westfälischen Stilllebens mit seiner unerschöpflichen Gemüthlichkeit, seiner tiefen Melancholie, seinem Sinnen und Sehnen nach der Morgenröthe einer anderen Welt. Erst jetzt ist mir die Landschaft zum Kunstwerk geworden, denn ihr idealer Widerschein ist eine höhere Idee." „Du hast Recht, mein Lieber," ergänzte ich, „denn Michelis hat nicht bloss die Landschaft copirt, nein, er hat mehr gethan. Er hat dieselbe erst in seinem Geiste wie in einem Schmelztiegel gereinigt von den Schlacken einer minder poetischen Wirklichkeit, hat ihr ein ideales Gepräge verliehen, und dadurch sein Kunstwerk mit einer Idee beseelt, die sofort zum empfänglichen Sinne aus dieser Landschaft spricht. Das heisst künstlerisches Schaffen, mein lieber Freund, nicht Copiren. Versetze einmal einen Copisten, der Michelis vielleicht an Kunstfertigkeit im Zeichnen weit übertrifft, dem aber der ideale Schwung des künstlerischen Genie's fehlt, in eben dieselbe Landschaft; gib ihm Pinsel und Palette und Staffelei, sage ihm, er solle Dir ein tüchtiges Bild von dieser Landschaft malen, und Du wirst sehen, wie er seine Aufgabe löst; da wird jedes Haidekraut kerzengerade und untadelhaft auf seinem Stengel stehen, jedes Farnkraut mit wunderbarer Genauigkeit gezeichnet sein; die Luft ist fest wie ein Gewölbe über die Haide ausgespannt, der Abendhimmel scheint in Flammen zu stehen: — aber es fehlt jede höhere Auffassung, es fehlt Leben und Bewegung, es ist kein originales, wohldurchdachtes Kunstwerk, sondern bloss eine geist- und gehaltlose Copie entstanden. Hier hast Du des Pudels Kern, mein Freund."

Was aber schon bei der Landschaftsmalerei wahr ist, wird es in höherem Grade sein, wenn ein Bildhauer oder Maler, sei es eine einzelne Figur oder eine Gruppe, darstellt.

Malt der Künstler eine einzelne Figur, so muss diese selbst dann, wenn sie nur ein Portrait ist, Träger einer Idee sein, wofern sie auf den Ehrentitel eines Kunstwerks Anspruch macht. Stellen wir uns z. B. vor, ein Künstler wollte den h. Franciscus darstellen — den h. Franciscus, diesen Cherub der göttlichen Liebe, dieses Muster der Abtödtung, diesen Spiegel der Demuth, den Engel der Reinheit, in welchem so sehr die Harmonie des Friedens und die Verklärung der Gnade zur Herrschaft gelangt war, dass die Vöglein des Waldes vor ihm nicht flohen und die wilden Thiere ihm aus der Hand frassen; den grossen Ordensstifter endlich, der im Garten der Kirche einen neuen Baum pflanzte, welcher noch heute reichlich Blüthen treibt und Früchte trägt. Aber warum bin ich so weitläufig in Aufzählung aller dieser Vorzüge des h. Franciscus? Nun, ich wollte dadurch zeigen, von wie vielen Seiten sich dem Künstler dieser Heilige darbietet. Fast jedes der aufgezählten Momente in der Person des h. Franciscus ist ein Thema für den Künstler. Denn wie ganz anders wird das Bild des h. Franciscus ausfallen, wenn der Künstler ihn uns zeigt in seinem vertraulichen Verkehr mit der Natur, die nicht vor ihm flieht, oder aber, wenn er ihn uns zeigt in der erhabenen Grösse des Ordensstifters! Hieraus folgt, dass ein einziger bestimmter Gedanke, eine einzige, ganz concret gefasste Idee verkörpert sein will in jedem Kunstwerk, und dass andere Gedanken und Vor-

züge diesem einen dienen müssen, in so fern sie ihm mehr Anmuth, mehr Reiz, mehr Erhabenheit gewähren, und selbst dieses nur in so weit, als dadurch die Klarheit und Verständlichkeit der einen zu verkörpernden Idee nicht gestört wird. Wunderbar ist dabei, dass je nach der Empfänglichkeit des Betrachtenden diese Idee um so reicher und tiefer an Gehalt erscheint, je öfter man dieselbe anschaut. In diesem Sinne hat Goethe Recht, wenn er sagt: „Ein echtes Kunstwerk bleibt für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Gehalt in Worten ausgesprochen werden."

Wie verhält es sich bei der Darstellung einer Gruppe? Unter Gruppe versteht man eine Anzahl Personen, die durch das gemeinsame Interesse für eine und dieselbe Handlung, oder durch Theilnahme an einer und derselben Handlung zu einer Einheit zusammengeschlossen erscheinen. Wo immer also der Maler oder Bildhauer eine Gruppe darstellt, ist dieselbe Träger einer Handlung. Diese Handlung ist sodann die Idee des Kunstwerks, und von dieser Idee muss jede mithandelnde Person in ihrer Weise ergriffen, durchdrungen und geleitet erscheinen. Es versteht sich von selbst, dass dieses eine Handlung höherer Bedeutung sein muss, so dass sie unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen berechtigt ist. Nur wahrhaft grosse Momente im Leben ausserordentlicher Männer, oder Genossenschaften, oder Völker sind geeignet für echt künstlerische Darstellung. Solcher Momente bietet die Profangeschichte und namentlich die Geschichte des alten und neuen Testaments die Fülle. Aber gerade hier haben wir wieder den Prüfstein für das Genie. Wen der Genius der Kunst schon in der Wiege mit seinem Zauberstab berührte, oder christlicher gesprochen, wem Gott die schaffende Kraft des Künstlers als Erbtheil mitgegeben, der wird sein Genie gerade in der glücklichen Wahl des geschichtlichen Moments für seine Darstellung bekunden. Dieser Moment aber wird dem wahren Künstler nicht in seiner grobsinnlichen prosaischen Wirklichkeit, sondern vielmehr wie in einer Vision erscheinen, in welcher jede handelnde Person in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und mit überirdischer Majestät und Grösse umkleidet und verklärt ist. Der so idealisirte geschichtliche Moment ist dann die Idee, welche vom Künstler zur Darstellung gebracht wird, welche den Betrachtenden über dieses niedere Erdenleben erhebt und in das Reich des Idealen, des Unendlichen versetzt, also jene erhabene Wirkung erzeugt, welche wir früher als die eigentliche Aufgabe jedes wahren Kunstwerks bezeichneten. Diese idealisirende Kraft, welche die nackte, rauhe Wirklichkeit verklärt, ist das eigentliche Kennzeichen des echten Genie's und der Adelsbrief, der den Künstler zum König von Gottes Gnaden im Reiche des Idealen macht. Ohne diese Kraft mag er grosse Fertigkeit haben und ein tüchtiger Copist sein, aber ein wahrer Künstler ist er nicht.

Aus dem, was wir bisher über das eigentliche Wesen der künstlerischen Composition gesagt haben, folgt schon von selbst, dass der wahre Künstler sich nur im Bereich des Schönen bewegt. „Der Künstler (der Griechen)", sagt Lessing in seinem Laokoon, „schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattung, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung." Wer wird Dich malen wollen, da Dich Niemand sehen will? sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. „Mancher neuerer Künstler würde sagen," fügt Lessing bei, „sei so ungestaltet, wie möglich, ich will Dich doch malen. Mag Dich schon Niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen, nicht in so fern es Dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiss."

Diese Bemerkung Lessing's ist sehr treffend. Er unterscheidet hier deutlich zwei Classen des Schönen, indem er das Schöne schlechthin von dem Schönen niederer Art trennt. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir unter der Schönheit niederer Art des Lessing die Anmuth verstehen, von der Goethe sagt, dass sie auf der Vollkommenheit der sinnlichen Formen beruht und bloss fürs Auge sei. Die Schönheit schlechthin bei Lessing, oder die geistige Schönheit, wie Goethe sie nennt, entspringt aus dem Maass und der Harmonie, in welcher die Glieder eines grossen Ganzen unter sich stehen, der Art, dass selbst die Extreme in der Harmonie des Ganzen ausgesöhnt erscheinen und den angenehmen Eindruck verstärken.

Anmuth und geistige Schönheit müssen in einem echten Kunstwerk stets vereint sein, und wo Anmuth allein steht, da hat der Künstler, wie Lessing sagt, den Vorwurf nur als Uebung oder als Erholung betrachtet. Unter allen Umständen aber wird der echte Künstler nur das Schöne darstellen und niemals über diesen Kreis hinausgehen.

Auch die Griechen hatten ihren Pauson[1]), dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Hässliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, aber er lebte in der verächtlichsten Armuth. Und Pyreicus,

1) Siehe: Lessing, Laokoon.

der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem Fleisse eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Kothmalers. Es ist interessant zu erfahren, dass die Griechen ihren Künstlern sogar durch ein Gesetz geboten, nur das Schöne zum Vorwurf ihrer Darstellungen zu machen. Das ist ein Beweis von dem hohen Kunstsinn dieses so reichbegabten Volkes.

Die alten Künstler haben Alles vermieden in ihren Kunstschöpfungen, was den Gesetzen der Schönheit widersprach. Wuth und Verzweiflung schänden keines ihrer Werke, und niemals haben sie eine Furie gemalt.

Recht deutlich zeigt dieses ein Gemälde von Timanthes, die Opferung der Iphigenie. Beim Anblick der Opferung der Jungfrau zeigen die Gesichter aller Umstehenden den ihnen eigenthümlichen Grad von Traurigkeit, aber das Gesicht des Vaters, welches den höchsten Schmerz hätte zeigen sollen, verhüllte der Maler. Man hat dieses aus den verschiedensten Gründen abgeleitet, aber Lessing scheint mir allein das Rechte getroffen zu haben, indem er sagt: „Timanthes kannte die Gränzen, welche die Grazien seiner Kunst setzten. Er wusste, dass sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äussert, die allzeit hässlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden liess, so weit trieb er ihn. Das Hässliche hätte er gern übergangen oder doch gemildert; aber da ihm die Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? Was er nicht malen durfte, liess er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte."

Ich kann daher nicht begreifen, wie ein neuerer Maler auf den Gedanken kommen konnte, das eben abgeschlagene Haupt des Johannes auf der Schüssel als Vorwurf zu einem Bilde zu wählen. Er mag gezeigt haben, wie trefflich er die Farben zu handhaben und wie treu er den Tod darzustellen weiss, aber ich kann mir nicht einreden, dass die Wahl eines solchen Thema's dem echten Künstler erlaubt ist. „Der Tod an sich ist so ästhetisch nicht", sagt Schiller.

Aber was ist denn über die Genremalerei der niederländischen Schule zu denken? Ist sie eine Ausartung, ein Auswuchs, den man abschneiden soll? O nein, der Maler mag mit aller Sorgfalt Werke dieser Art anfertigen, aber sie sind nur — zur Erholung, zum Amusement; sie genügen durch Anmuth und durch getreue Naturwahrheit, und sie nehmen genau das Interesse in Anspruch, welches das Idyll in der Poesie. Zu den Kunstwerken höherer Gattung kann man Schöpfungen dieser Art nicht zählen.

Das Hässliche darf niemals Gegenstand der Darstellung sein, aber wie steht es mit dem Gemeinen (d. h. Gewöhnlichen) und Niedrigen? In Kunstwerken höherer Gattung wird man auch dieses vergebens suchen, und selbst in der Genremalerei darf es nur dann Verwerthung finden, wenn es Lachen erregen soll. Nur muss der Künstler hier die Gränze des Anständigen und Schicklichen so wie des Sittlichen wohl in Acht nehmen.

Wenn ich alles, was ich bisher über das Wesen einer wahrhaft künstlerischen Composition gesagt habe, zusammenfasse, so ist es in wenigen Worten dieses: Ein echtes Kunstwerk ist die Verkörperung einer Idee aus dem Reiche des Idealschönen, und die Erfindung dieser Idee macht das Wesen der Composition aus.

Aber mit der „Erfindung" ist nicht Alles abgemacht. Wir haben früher gesagt, dass der echte Künstler seine Idee wie in einer Vision schaut, in welcher jede Figur in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit für sich und im rechten Verhältnisse zum Ganzen erscheint. Eben dieses bleibt uns noch zu besprechen übrig. Wenn ich früher gesagt habe, es sei zu erörtern, wie der Künstler seine Idee ausgestalte, so habe ich darunter nicht das Aushauen in Marmor, nicht einmal das Malen selbst verstanden, sondern die Ausgestaltung der Idee im Geiste und allenfalls auch im Modell, sofern dieses gleichsam nur der materielle Abdruck seiner Idee ist. Wir kommen hiermit zum zweiten Theile unseres Vortrages.

Ad II. Wir sagten, der schaffende Künstler schaut, wenn er componirt, eine Vision. In dieser Vision aber tritt eine, oder treten mehrere Personen auf, und zwar handelnd auf. Wir verstehen hier unter Handlung nicht, dass es immer eine körperliche sein muss, nein, selbst die tiefe Versunkenheit einer Figur in Meditation ist eine Handlung. Der h. Antonius, wenn er das Jesuskindlein auf seinem Arm in stiller, seliger Liebe anschaut, handelt; der betrachtende Mönch oder die Büsserin Magdalena in bitterem Reueschmerz vor dem Kreuze handelt. Es macht daher keinen wesentlichen Unterschied, ob der Künstler in seiner Vision eine einzelne Figur oder eine Gruppe schaut, die Gesetze, nach welchen die künstlerische Idee sich gestaltet, werden in beiden Fällen wesentlich dieselben sein, nur dass bei der Gruppe mehr in Betracht kommt.

(Schluss folgt.)

Roma sotterranea
und
altchristliche Kunst.

III.

Das vierte Buch der „*Roma sotterranea*" behandelt denselben Gegenstand, welchen Dr. Kraus im Winter 1869 in einer Reihe von Vorträgen zu Trier erörtert hat, aus welchen Vorträgen das bei Seemann in Leipzig in diesem Jahre erschienene Buch „Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen" hervorgegangen ist.

Einer der talentvollsten von unseren jüngeren Archäologen und Kunstforschern, Prof. Dr. Stockbauer in München, hat gelegentlich in Nr. 5 des Organs dieses Buch beifällig erwähnt, aber seinen Beifall wieder ziemlich eingeschränkt durch die Bemerkung: „Freilich hätte er meines Erachtens mehr als bloss Lübbe's Werk nachschreiben sollen." Diese tadelnde Bemerkung, die übrigens bloss auf den ersten Abschnitt angewendet werden könnte, würde Herr Stockbauer kaum beigefügt haben, wenn er die Erklärung des Verfassers in der Vorrede berücksichtigt hätte, dass das Buch sich „nicht an Fachmänner und Gelehrte wendet, sondern an alle Gebildete, deren Theilnahme es dem Studium des christlichen Alterthums gewinnen möchte". Zur Erreichung dieses Zweckes ist eine originelle Bereicherung des kunsthistorischen Materials nicht nothwendig, sondern genügt es, das von den anerkanntesten Fachgelehrten Geleistete weiteren Kreisen zu vermitteln. Und darum scheint mir das Kraus'sche Buch dem angestrebten Zwecke entsprechend und der Empfehlung in diesen Blättern besonders würdig zu sein. Die Darstellung ist fliessend, die Ausstattung hübsch und die beigegebenen 53 Illustrationen, von denen 9 auf besondere Blätter gedruckt sind, machen der auf diesem Gebiete allgemein berühmten Seemann'schen Verlagshandlung alle Ehre. — Das Buch zerfällt in sieben Abschnitte: I. Einleitung. Entwicklung und Verfall der antiken Kunst. II. Die Katakomben zu Rom. III. Die altchristliche Malerei. IV. Die altchristliche Plastik. V. Die Goldgläserfabrication der alten Christen. VI. Die kirchliche Baukunst der alten Christen. Die Basiliken. VII. Kunst und Christenthum. Verhältniss der altchristlichen Kunst zur Antike. Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst.

Man kann über die Anordnung des Stoffes und der Reihenfolge der Abschnitte verschiedene Bedenken geltend machen, die indessen den Werth des Buches nicht wesentlich zu vermindern vermögen. Wir würden jedenfalls den siebenten Abschnitt an die zweite Stelle gesetzt haben, wie auch die *Roma sotterranea* im ersten Capitel des vierten Buches handelt von dem Alter und Ursprung der christlichen Kunst und deren Verhältniss zur Antike.

Referent hat in der Vorrede zu seinem Handbuche schon hervorgehoben, dass ein Verständniss der christlichen Kunst nicht möglich ist ohne Erkenntniss der Antike, die ja in gar vieler Hinsicht die nothwendige Voraussetzung der christlichen Kunstentwicklung bildet. Desshalb hat der Verfasser ganz gut gethan, dass er als Einleitung zur Darstellung der altchristlichen Kunst eine Abhandlung über den Entwicklungsgang und den Verfall der antiken Kunst geschrieben hat. Wir hätten nur gewünscht, dass diese Einleitung bedeutend erweitert, die einzelnen Perioden des Entwicklungsganges genauer aus einander gehalten und die verschiedenen antiken Kunstschulen bestimmter unterschieden und genauer charakterisirt worden wären, damit dem Laien in der Kunstgeschichte die Orientirung leichter möglich wäre. Wir glauben die in unserem Handbuche gegebene Darstellung der antiken Kunstentwicklung der von Kraus gelieferten in mehrfacher Beziehung vorziehen zu dürfen, ohne desshalb den Vorwurf der Unbescheidenheit fürchten zu müssen.

Also die antike Kunst ist eine Voraussetzung und Vorbedingung für die altchristliche? Wir sind davon überzeugt und halten diese Anschauung aufrecht trotz manchen Gegenreden, die von anerkannten Autoritäten auf dem Gebiete der Kunstforschung dagegen erhoben worden sind. Die Geschichte beweist ja, dass die Kunst ein wesentlicher Factor ist in der Culturentwicklung der Völker, dass Blüthe und Verfall der Kunst mit dem Höhepuncte und der Abnahme der intellectuellen und ethischen Entwicklung zusammenfallen. Die antike Kunst ist demnach eine Schwester der antiken Philosophie. Nun sagt aber Clemens von Alexandrien in den Stromatis, dass die Philosophie eine Gabe Gottes sei, dass Gott den Griechen die Philosophie gegeben, damit sie dieselben vorbereitete auf die Erscheinung der höchsten Wahrheit im Logos, dass also die Philosophie den Griechen dasselbe leistete, wie den Juden die Offenbarung. Demgemäss konnte auch die Zwillingsschwester der Philosophie, die Kunst, wohl eine Vorbereitung sein für die christliche Kunst, und sie war dies in der That, wie sich uns daraus ergibt, dass die Erzeugnisse der griechisch-römischen Kunst von den Christen selbst in Gebrauch genommen wurden oder doch auf die Bildung des ästhetischen Geschmackes derselben grossen Einfluss übten.

Ganz treffend schreibt in dieser Hinsicht ein Mann, den alle Leser des Organs gewiss als Autorität erkennen, nämlich Dr. Sighart („Reliquien aus Rom", S. 6—19)

unter Anderem: Wir erwarten beim Einzuge in Rom noch den grössten Theil jener Herrlichkeiten zu sehen, von denen wir in unserer Jugend gehört oder gelesen haben; aber „kaum vom sechsten Theile der alten Bauwerke haben sich Reste erhalten, und diese, auch die besterhaltenen, gleichen dem Torso!" Und bei der Betrachtung dieser Reste der antiken Kunstschöpfung „fällt uns bald auf, dass nur diejenigen derselben, welche von der Kirche in ihren Schutz genommen worden, die in den Dienst des Christenthums getreten sind, sich noch in einem erträglichen Zustande befinden". Es sind „fast nur jene antiken Bauwerke Roms dem gänzlichen Verderben entgangen, die sich in den Schutz der christlichen Kirche begeben, die zu christlichen Kunstzwecken verwendet sind worden". Aber nicht bloss ganze Bauwerke, auch die einzelnen Bautheile, „kleinere Producte der decorativen Architektur von hoher Schönheit habe dadurch sich gerettet, dass sie in die Asyle der christlichen Kirche sich geflüchtet und hier zu christlichen Zwecken verwendet worden sind". Nachdem Sighart mehrere so gerettete Werke aufgeführt, schreibt er S. 18: „Doch ich käme an kein Ende, wollte ich alle Schöpfungen heidnischer Baukunst nennen, welche von der christlichen Kirche zu Rom aufgenommen und dadurch gerettet wurden! . . . Diese Christianisirung antiker Werke geht durch alle Jahrhunderte in Rom. Noch zum letzten grossartigen Monumente, das auf dem spanischen Platze von Pius IX. zu Ehren der Immaculata errichtet wurde, hat man eine antike Cinolin-Säule aus dem Hofe Innocentia herbeigeschleppt, sie mit einem Broncegürtel umgeben und die neue Statue der Gottesmutter darauf gestellt." Endlich schliesst Sighart seine Erörterung mit folgenden Worten: „Die alte Roma ist nach dem schönen Bilde Byron's die Niobe unter den Städten. Alle ihre blühenden Kinder, die Werke ihrer Architektur, sind von den Pfeilen der Barbarei und der Zeit dem Tode verfallen; sie selbst ist nur mehr eine trauernde Ruine. Aber eine Tochter Niobe's entging nach Hyginus dem Verderben, die im Vaterhause weilende Chloris. So rettete sich von den Gebilden Roms nur, was im Mutterhause der Kirche ein Asyl gefunden!"

Aber nicht allein Bauwerke und Bautheile sind von den Christen in Dienst genommen worden, sondern auch Erzeugnisse der Sculptur wurden von den Heiden entlehnt. So sind besonders die Särge vielfach in den Ateliers der Heiden gekauft worden, wobei man zwar solche Sarkophage nach Möglichkeit auswählte, deren Darstellungen nicht gerade gegen christliche Anschauungen direct verstiessen, obgleich auch solche mit specifisch heidnischen Reliefs geschmückte Särge in den Katakomben und auch in einzelnen Kirchen Rom's vorkommen. Sighart bemerkt sogar, dass man oft nicht Zeit hatte, würdige Särge für die Leichen vornehmer Christen zu fertigen, dass man darum nur aus den nächsten heidnischen Grabstädten der Vornehmen solche Sarkophage holte, sie ihres Inhaltes entleerte und die Christenleiche hineinlegte. Wie viele solcher Särge findet man in den Grotten von St. Peter! Wenn aber Särge mit specifisch heidnischen Scenen benutzt werden mussten, so wurden diese Bildwerke oft weggemeisselt oder nach der Wand gestellt. Man findet auch in den christlichen Cömeterien Sarkophag-Darstellungen der Bacchanalien, von Amor und Psyche, von Scenen aus dem Hirtenleben, dem Ackerbau, der Jagd; auch komische Figuren kommen vor, und öfter findet sich der Mythus von Odysseus und den Sirenen.

Ausser den Sarkophagen haben auch die Geräthe der alten Thermen in der christlichen Welt Verwendung gefunden, besonders Badesessel, die als Bischofsstühle dienten, und Wannen, die theils als Särge, theils als Altäre benutzt wurden. „Ja, der berühmteste Stuhl der Welt — schreibt Sighart („Reliquien aus Rom", S. 15) — die Cathedra des h. Petrus, welche im Hochaltare des Petersdomes eingeschlossen ist, scheint zwar kein antiker Badesessel zu sein, aber jedenfalls ist er ein profaner, aus dem heidnischen Alterthume stammender Stuhl. Denn die Elfenbeinplatten, womit der Holzstuhl belegt ist, sind an der Vorderseite geschmückt mit den Zeichen des Thierkreises und mit den Bildern der zwölf Thaten des Hercules." Cardinal Wisemann in seinen „Abhandlungen über verschiedene Gegenstände (Band III. S. 257—282) hat diesen Stuhl Petri für den curulischen Stuhl des Senators Pudens gehalten, eine Hypothese, die durch eine genauere Untersuchung nicht bestätigt wird, obgleich auch die strengste Kritik nicht im Stande ist, etwas gegen das traditionelle Alter des Rahmenwerkes an unserem Stuhle einzuwenden. Dr. Kraus handelt über diesen Stuhl in der dritten Beilage zur *„Roma sotterranea"* (S. 504—515). — Auch Statuen von heidnischen Rhetoren und Philosophen wurden in Statuen von christlichen Presbytern umgewandelt. (*Rom. sott.*, S. 330; Altchr. Kunst, S. 111.)

Die Malerei ist zwar die specifische Kunst des Christenthums, aber auch sie hat sich an die antike Malerei angelehnt und angeschlossen, wie sich aus der Vermischung heidnischer und christlicher Elemente in derselben ergibt. Die alten Christen konnten sich so wenig eine neue Bildersprache schaffen, als es in ihrer Gewalt lag, auf einmal eine neue Sprache, ein neues Latein oder Griechisch, hervorzubringen. Aber neue

Ideen verlangen einen neuen Ausdruck, und so bedingte auch die christliche Kunst neue Formen oder wenigstens eine allseitige Modification der alten. Naturgemäss musste die christliche Kunst sich immer mehr von den Vorstellungen der Heiden entfernen, sich allmählich einen entschieden christlichen Bildercyklus schaffen und schliesslich mit der heidnischen Kunst vollständig brechen. Im Anfange aber stand die christliche Malerkunst nicht als etwas plötzlich entstandenes Neues fertig da. Vielmehr sieht man da „zwei Gesellschaften auf einander treffen, beide von ganz verschiedenem Wesen und durchaus abweichenden Anschauungen getragen; aber bald mildert sich der Contrast der Erscheinung: die eine der Gesellschaften ist offenbar noch zu jung, um eine Sprache für sich zu haben; sie entlehnt daher noch von der älteren ihren Ausdruck, ihre Sprache, ohne ihre Gedanken aufzugeben; sie bedient sich des hergebrachten Kleides, ohne darum aufzuhören, mitten in der Welt eine Fremde zu sein. Erst allmählich bildet sie sich ihre Bildersprache, ihre eigenen Formen, die um so fertiger und selbständiger sind, je entschiedener die Herrschaft wird, welche das Christenthum über die Geister gewinnt. Jene Periode eines künstlerischen Syncretismus, in der sich die neue Religion so ganz an die Formen römischer Kunst anschliessen musste, liegt offenbar dem Siege des Christenthums über die römische Welt noch weit voraus und folgt unmittelbar auf das apostolische Zeitalter, wo sich in der Literatur Aehnliches begibt. Dieser Beweis, sagt Raoul Rochette, wird gewisser Maassen immer schlagender, je genauer man jene Gemälde untersucht; bei den ältesten in der chronologischen Ordnung ist die Ausführung im Allgemeinen immer sorgfältiger oder weniger mangelhaft, die Anordnung reicher und mannigfaltiger, was offenbar daher kommt, weil sie eben älter sind. Sie zeigen auch selbst in den verzierenden Elementen, aus denen sie bestehen, mehr direct aus dem Alterthume entlehnte Symbole und selbst rein heidnische Gegenstände, obwohl mit dem Christenthum in Einklang gebracht, und dieses wird ein neuer Beweis für ihr hohes Alterthum. Was die Gemälde der späteren Kirchhöfe betrifft, so verräth die Unvollkommenheit der Arbeit immer mehr den Fortschritt des Verfalles; auch die antiken Reminiscenzen werden immer seltener und die Darstellungen gewinnen einen mehr ausschliesslich christlichen Charakter. Man sieht also hier die antike Kunst unter den Händen der Christen allmählich absterben, und man erkennt zugleich die ersten Versuche, jenen himmlischen Typen sich zu nähern, denen die Renaissance Bewegung und Färbung zu geben wusste.“ (Altchr. Kunst, S. 86—87, u. *Rom. sott.*, S. 184 f.)

Um für diese Behauptungen auch Thatsachen anzuführen, so möge erwähnt sein, dass bis jetzt drei Beispiele bekannt sind, in denen Christus unter dem Bilde des Orpheus dargestellt ist. Zwei befinden sich in St. Domitilla und sind, seit Bosco bekannt, ein drittes hat de Rossi in S. Callisto gefunden. „In den beiden ersten Fällen erscheint Orpheus sitzend zwischen zwei Bäumen, mit einer phrygischen Mütze bedeckt, eine Leier spielend, welche das eine fünf, das andere Mal vier Saiten hat. Zahme und wilde Thiere, welche sein Spiel herbeigelockt hat, hören ihm aufmerksam zu: Tauben, Pfaue, Pferde, Schafe, Schlangen, Schildkröten, ein Häschen zu den Füssen eines Löwen, ein Hund — eine Zusammenstellung, die Christum in seiner angebornen Herrlichkeit andeutet, wie er alle Kräfte der Natur in sich vereinigt, Herr über Leben und Tod ist und in seinem ewigen Reiche die mannigfaltigsten Gegensätze versöhnt, gleichwie der thracische Heros durch seinen Gesang wilde Thiere, Vögel, selbst Bäume und Felsen gerührt. Das Callistinische Bild zeigt nur zwei Lämmer um den die Leier spielenden Sänger herum und scheint ein Uebergang zu dem guten Hirten zu sein.“ (*Rom. sott.*, S. 196.)

Eine der beliebtesten Darstellungen der altchristlichen Kunst ist der gute Hirte, wie man in allen Kunstgeschichten lesen kann. Fast nirgends oder doch äusserst selten wird aber erwähnt, dass auch das griechisch-römische Alterthum eine ganz ähnliche Kunstvorstellung kannte. Man stellte nämlich den widdertragenden Hermes dar, oder einen Satyr, der eine Ziege oder ein Lamm auf den Schultern trägt, oder auch einen Hirten, der ein Schaf auf den Schultern liegen hat. Demnach ist das Bild eines Hirten kein Kennzeichen eines christlichen Werkes. Unsere *Roma sotterranea* bemerkt S. 195: „Das Bild gehörte allerdings ursprünglich den Heiden, und es ist gar nichts gegen die Annahme einzuwenden, dass die christlichen Künstler jenen den äusserlichen Typus ihres guten Hirten entnommen haben“, wenn auch keine sclavische Nachahmung angenommen werden kann. Auch einige andere Typen, wie Herakles und Theseus, wurden in christlichem Sinne verwendet. Also Beweise genug gibt es, die uns die oben ausgesprochene Behauptung bestätigen.

Wir wollten über diesen Gegenstand hier so ausführlich handeln, weil wir diesen Syncretismus in der Plastik und Malerei auch als ein Beweismoment dafür geltend machen möchten, dass die Christen auch in Bezug auf die Formen des Kirchenbaues sich an die vorhandenen römischen Bauformen angeschlossen haben.

Bekanntlich ist es eine viel ventilirte Streitfrage,

ob die christliche Basilika eine Nachahmung der forensischen sei oder eine selbständig dem christlichen Bedürfnisse entsprungene Bauform. Grösstentheils behaupteten die Aesthetiker und Kunsthistoriker, dass die christliche Basilika nach dem Muster der heidnischen gebaut sei, bis Zestermann 1847 dagegen verschiedene Bedenken geltend machte, auf Grund welcher dann Kreuser („Der christliche Kirchenbau", S. 23) die Bemerkung niederschrieb: „es habe die Einbildung hier der Rechtsgelehrtheit einen Possen gespielt; denn die (antike) Basilika ist nicht nach der Wirklichkeit der heidnischen Basilika, sondern der christlichen Kirche beschrieben worden, indem man aus dieser in jene Alles übertragen hat, unbekümmert, ob die heidnische Basilika alle diese Dinge hatte." Kreuser behauptet namentlich, die heidnische Basilika habe keine Apsis gehabt und darum könne die christliche nicht der heidnischen nachgebildet sein. Auch Zestermann läugnet geradezu das Vorhandensein der Apsis bei den römischen Marktbasiliken. Indess hilft jetzt alles Läugnen nichts mehr; „denn genaue Untersuchungen haben festgestellt, dass einmal die antiken Basiliken einen bei manchen beweglichen, bei vielen aber mitgebauten erhöhten Platz, das Tribunal, welches sich auch in den Curien Pompeji's, so wie im dortigen Sitzungssaale der Decurionen findet, anbielten; und dass zweitens dieses Tribunal wenigstens zuweilen in einer Exedra lag, welche bald, wie in Pompeji, eckig, bald wie in der Basilika Ulpia zu Otricoli, in der Basilika Constantin's und in dem Gebäude zu Trier, halbkreisförmig war und also, wenn sie überwölbt war, den Namen Apsis oder Concha verdient. Diese Concha kehrt auch in denjenigen für Curien gehaltenen Gebäuden wieder, welche nicht als Theile einer Basilika, sondern als gesonderte Gebäude auftreten. Im Scheitel derselben standen hier und da Altäre oder Götterbilder, oft in besonderen Nischen oder auch in einer förmlichen Aedicula; so zu Pompeji, eben so in dem Halbkreis bei der Ulpia und in der von Vitruv beschriebenen Basilika zu Fano. In einigen dieser Tribunale zog sich an der Wand herum eine bankähnliche Erhöhung, vermuthlich der Sitz der Richter. So wiederum in Pompeji und Otricoli." (Kraus, altchristliche Kunst, S. 177.) Diesen Ergebnissen der neueren Untersuchungen gegenüber weiss man wahrlich nicht, mit welchem Namen man die Behauptung eines Mitarbeiters der Zeitschrift für bildende Kunst von Dr. Lützow bezeichnen soll, der im II. Bande S. 142 die Ableitung der christlichen von der forensischen Basilika ein „antiquarisches Märchen" nennt, das längst widerlegt sei. Wir haben uns schon in unserem Handbuche S. 138 f. darüber ausgesprochen und finden nun unsere Ansicht bestätigt durch die Auseinandersetzungen des Architekten Oskar Mothes, der in seiner Schrift über die Basilikenform zu dem positiven Resultate gelangt, dass die altchristliche Basilika rücksichtlich ihrer Raumdisposition aus dem Bedürfnisse der christlichen Gemeinde und des christlichen Gottesdienstes hervorgewachsen sei, ihrer Construction nach an die vorhandene Technik, wie dem Styl nach an die vorhandene Formgebung sich angeschlossen habe.

Damit möchte unsere oben ausgesprochene Behauptung von der Wichtigkeit der Kenntniss der antiken Kunst für das Verständniss der christlichen Kunst hinlänglich bewiesen sein.

Allein über dieser Wahrheit dürfen wir nicht die andere vergessen, dass die christliche Kunst keineswegs eine blosse Fortführung der antiken, dass sie vielmehr eine Umgestaltung und eine völlige Ueberwindung derselben sei, dass sie schliesslich mit der heidnischen Kunst vollständig gebrochen habe. In den Katakomben tritt uns die Kindheitsepoche der christlichen Kunst mit den eigenthümlichsten Reizen entgegen. Wir treffen da zunächst mancherlei symbolische Bilder und Zeichen: den Anker als Symbol der christlichen Hoffnung, Schaf und Taube als Sinnbilder der lebenden oder verstorbenen Christen, den Fisch als Symbol Christi und der Gläubigen, den Fisch in Verbindung mit anderen Zeichen, z. B. mit dem Schiffe, dem Anker oder der Taube oder mit dem Brode, welch letztere Verbindung eines der interessantesten Symbole ist. Nach der Erklärung des h. Augustinus und anderer Väter haben wir in demselben ein Sinnbild der h. Eucharistie zu erkennen. Ein Gegenstück zu dem Fische mit dem Brodkorbe auf dem Rücken, und ebenfalls ein Symbol der Eucharistie ist das Lamm mit dem Milcheimer, welch letzterer theils auf dem Rücken des Lammes, theils an einem Hirtenstabe sich befindet. Auch der gute Hirt mit Stab und Milcheimer kommt vor. Ausser dem Lamme und dem Fische erscheinen noch manche andere Thiere als Symbole christlicher Anschauung: der Hase, der Löwe, die Taube, der Pfau, der Hahn, der Adler, die Schlange, der Delphin, der Hirsch, das Pferd, der Ochse u. s. w. Auch viele andere Symbole gibt es, deren Aufzählung wir indess unterlassen wollen, um noch etwas Weniges über die allegorischen Bilder zu erwähnen, in welchen wir eine freiere Behandlung der Parabeln des Heilandes erkennen. Dieselben bezeichnen einen Fortschritt vom symbolischen Zeichen zu der künstlerischen Composition, zum Figurenbild. „Statt eines einzelnen oder combinirten Kunstzeichens finden wir jetzt ganze

Scenen, die den in den Parabeln des Herrn ausgesprochenen Gedanken und den in denselben gegebenen Lehrgehalt darstellen.... Da Sinn und Herz der alten Christen im Glauben von gewissen religiösen Vorstellungen erfüllt und aufs lebhafteste ergriffen waren, so drängte es sie selbstverständlich, diesen Ideen einen künstlerischen Ausdruck zu geben, der in dem Beschauer wiederum die Erinnerung an jene Glaubenswahrheiten wachrufen und vertiefen musste.“ (In diesen Worten finden wir eine Bestätigung dessen, was wir in unserem Handbuche über den Zweck der Kunst ausgeführt haben.)

Unter den Gleichnissreden des Herrn, deren Darstellungen wir in den Katakomben finden, sind die wichtigsten jene vom Weinstock, von den klugen und thörichten Jungfrauen, vom Säemann und vom guten Hirten.

Zahlreicher als die allegorischen sind noch die Darstellungen von biblischen Scenen aus dem alten und neuen Testamente, welche gleichfalls wesentlich symbolischer Natur sind. Wir nennen von diesen besonders Noah in der Arche als ein Vorbild der Taufe und der Kirche, Jonas als Bild der Auferstehung, für welches auch Daniel in der Löwengrube und die drei Knaben im Feuerofen gehalten werden können, wenn wir diese nicht lieber als Aufmunterungen und Tröstungen in den Verfolgungen und Leiden überhaupt ansehen wollen. Als Gegenstück der drei Jünglinge im Feuerofen findet sich die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande. Als Gegenstück werden ferner behandelt Moses, an den Felsen schlagend, und die Auferweckung des Lazarus, deren Vergleichungspunct wohl Anfang und Ende der christlichen Pilgerschaft bilden. — Seltener kommen vor Adam und Eva, Abel und Kain, Joseph der Patriarch, der Durchgang durchs Rothe Meer, Job, Samson, David, die Propheten und einige Andere.

Eigentlich historische Darstellungen sind selten in den Katakomben, doch fehlen sie nicht gänzlich. Hieher gehören ja die Bilder hervorragender Martyrer, wie des h. Laurentius und der h. Cäcilia, die vorzüglich in den letzten Jahren entdeckt wurden. Ein Bild, das einen eigentlich historischen Vorgang darstellt, hat de Rossi in S. Callisto entdeckt, nämlich ein Frescogemälde, welches uns einen auf dem Tribunal stehenden Richter zeigt, vor welchem ein Christ seinen Glauben vertheidigt. Darstellungen von Martern finden sich aber nicht, da die alten Christen sich darin gefielen, das Grab mit freundlichen Symbolen zu umgeben. Auch das Leiden und den Tod des Erlösers finden wir auf den vorconstantinischen Wandgemälden der Katakomben nicht. Christus am Kreuze findet sich nur einmal in den Katakomben von S. Giulia, doch ist das Bild erst aus dem 6. oder 7. Jahrhundert.

Eine andere Classe von Bildern sind diejenigen, welche de Rossi ikonographische nennt; wir würden sagen Portraits. Portraits Christi und der seligsten Jungfrau sind nicht vorhanden, auch von den Aposteln fehlen solche mit vielleicht einziger Ausnahme der Bildnisse der beiden Apostel Petrus und Paulus, deren nicht weniger als 80 auf den Goldgläsern erhalten sind. Ob diese wirkliche Portraits seien, ist nicht entschieden, obgleich nicht geläugnet werden kann, dass die Bilder der beiden Apostel auf der Mehrzahl der fraglichen Gläser einen bestimmten Typus verrathen, so dass man, von aller Tradition über ihre Physiognomie abgesehen, den einen oder den andern oft unterscheidet und wiedererkennt. Bemerkenswerth möchte sein, dass Petrus regelmässig den Ehrenplatz zur Rechten des h. Paulus einnimmt, ein Beweis, wie die römische Gemeinde über das Verhältniss beider dachte.

Ein eigenes Capitel des IV. Buches der *Roma sotterranea* handelt über „liturgische Bilder.“ Diese Bilder hatten wir vorzugsweise im Sinne, als wir früher bemerkten, dass auch die Dogmatik und Liturgik neue Beweise aus den de Rossi'schen Entdeckungen ableiten könne. Wir werden auf diese Bilder nicht näher eingehen, da deren Bedeutung für die kirchliche Lehre schon hinlänglich gewürdigt wurde von P. Maurus Wolter in den beiden Broschüren: „Die römischen Katakomben und ihre Bedeutung für die katholische Lehre von der Kirche“ und „Die Sacramente der katholischen Kirche.“ — Wir führen nur an, was ein englischer, durchaus auf protestantischem Standpuncte stehender Schriftsteller ausgesprochen: „Wenn Jemand ohne Voreingenommenheit und Vorurtheil ausschliesslich aus den in den Katakomben erhaltenen Erinnerungen vergangener Zeit sich das Ideal einer christlichen Kirche zusammenstellen wolle, so müsse er auf dem Wege leidenschaftsloser und unparteiischer Untersuchung zu dem Resultate kommen, dass in dem Gottesdienste einer solchen Kirche sich Alles um den geheimnissvollen Mittelpunct sacramentaler Institutionen drehe.“

An die Wandmalerei schliesst sich zunächst ein Zweig altchristlicher Kunstthätigkeit oder vielmehr des kunstmässigen Handwerks an, dessen Producte in Italien unter dem Namen *Fondi d'oro* bekannt sind. Es sind dies mit Figuren und Schriftzügen in Gold verzierte Gläser, von denen uns leider nur Bruchstücke erhalten sind. Zum grössten Theile bildeten diese Gläser den Boden von Trinkgefässen; von den Seitenwänden eines derartigen Glases ist nur ein Bruchstück bekannt,

welches uns schliessen lässt, dass in einzelnen Fällen wenigstens nicht bloss der Boden, sondern auch die Wände und oberen Theile des Gefässes gemalt wurden. — Ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, dass auf dem flachen Boden des Gefässes eine Zeichnung in Goldblatt ausgeführt ist, so dass die Figuren und Buchstaben von der Innenseite sichtbar sind. Das Goldblatt war durch eine Lage Glas geschützt, welche mit dem Boden des Gefässes zu einer Masse zusammengeschweisst war. Die Fabrication dieser Gläser scheint einfach gewesen zu sein. Eine dünne Lage Goldes wurde auf die obere oder untere Fläche der Coupe mit einer Art von Gummi festgeleimt und die Zeichnung angebracht, indem man mit dem Grabstichel die nicht zum Dessin gehörigen Partieen entfernte. (So einfach dies zu sein scheint, so ist es doch noch nicht gelungen, solche Gläser herzustellen, und alle Versuche, die eine grosse Glasfabrik in London auf Veranlassung des Cardinals Wiseman unternahm, sind fehlgeschlagen, indem das Goldblatt sich zusammenrollte und schwarz brannte, sobald man das flüssige Glas über dasselbe goss.) Bei einzelnen Gläsern sind auch andere Farben, Blau, Roth, Grün und Weiss, in das Glas eingeschlossen. — Die bis jetzt bekannte Anzahl derselben beträgt 340, die Garucci beschrieben and abgebildet hat.

Wir hätten gern noch manche andere Mittheilungen gemacht, aber wir sind bereits so ausführlich geworden, dass wir fürchten müssen, den für eine Besprechung literarischer Producte zugemessenen Raum überschritten zu haben. Und so sind wir denn genöthigt, in Betreff der Bücher V—VIII der *Roma sotterranea* auf das Werk selbst zu verweisen. Wir wollen nur noch kurz angeben, dass das V. Buch die Bauart der Katakomben behandelt, während das VI. uns die Inschriften der Katakomben vorführt und das VII. uns mit dem Inhalte der Katakombengräber bekannt macht. Es finden sich in denselben verschiedene Gegenstände des täglichen Lebens, Kinderspielzeug, Puppen, Masken, Schellen, Toilettengegenstände, Spiegel, Parfumbüchsen, Haarnadeln, Kämme, Fische, Ringe, Schlüssel, Spielmarken, Spieltische, Kugeln, Münzen, Lampen u. dgl. Ein eigenes Capitel des VII. Buches handelt über die Blutphiolen der Katakomben, eine in der jüngsten Zeit viel erörterte Streitfrage. Das VIII. Buch bietet eine Uebersicht der römischen Katakomben: 1) die altchristlichen Cömeterien in der Umgebung Roms, 2) Katakomben häretischer Religionsgesellschaften in der Nähe Roms, 3) jüdische Cömeterien bei Rom und 4) die suburbicanischen Katakomben.

Diese kurze Inhaltsangabe dürfte hinreichend sein, um unsere Leser zur Lecture des Werkes selbst aufzumuntern, das sehr schön ausgestattet, mit 78 Holzschnitten verziert und mit 12 herrlichen Kunsttafeln versehen ist. Auch ist ein Situationsplan der römischen Katakomben überhaupt und ein Plan von S. Callisto und den anstossenden Cömeterien beigegeben. In Erwägung dessen scheint uns der Preis von 4 Thalern nicht zu hoch gegriffen zu sein.

Dr. Joseph Dippel.

Literatur.

Guide de l'Art chrétien, par le comte de Grimouard de Saint-Laurent, tome I. Paris, Didron, 1872.

Die Lebenskraft, welche Frankreich nach der Katastrophe von 1870 in wohl von Niemandem geahnter Weise an Tag legt, tritt keineswegs ausschliesslich auf dem materiellen Gebiete hervor. Vielmehr deuten unverkennbare Symptome darauf hin, dass auch die idealen Bestrebungen einen neuen, kräftigen Aufschwung nehmen, einen kräftigeren sogar, als jemals unter dem Kaiserreich der Fall war. „Noth lehrt beten", sagt ein altes Sprüchwort; und so scheint dort denn auch wieder das *Sursum corda* dem sensualistischen Charivari entschieden die Spitze bieten zu wollen. Das in der Ueberschrift bezeichnete Werk bildet einen der vielen Belege für das vorstehend Gesagte. Dasselbe ist keine Kunstgeschichte im gewöhnlichen Sinne des Wortes; vielmehr durchdringen sich darin wechselsweise das historische, das ästhetische und das kirchliche Element, wie ja auch während aller grossen Kunstperioden die Kunst nicht, wie dermalen, etwas vom Gesammtleben der betreffenden Nationen Gesondertes war, sondern dasselbe durchdringend allen äusseren Erscheinungen ihr Gepräge aufdrückte.

In einer 119 Seiten umfassenden Einleitung charakterisirt der Verfasser zunächst das Grundwesen der christlichen Kunst und die verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung, beziehungsweise ihres Verfalles. Mit vollem Rechte betont er hauptsächlich zwei nur allzu oft ausser Acht gelassene Puncte, nämlich dass die echte, wahre Kunst, im grossen Ganzen genommen, der Ausdruck oder Reflex des christlichen Ideales, nicht der geschaffenen Natur ist, und dass die Architektur das Herz des gesammten Kunstorganismus bildet, dass von ihr die Impulse nach allen Richtungen hin ausgehen. Von diesem Standpuncte aus würdigt er in eingehender Weise die, erst unbewusst, dann in voller Absichtlichkeit den mittel-

alterlichen Principien entgegenlaufende Bewegung der sogenannten Renaissance, deren Uebergang in das Zopfthum des 18. Jahrhunderts und die demnächst sich ergebende Reaction, einerseits zur heidnischen Antike, andererseits zu den von den Renaissancisten verlassenen Traditionen, insbesondere der s. g. gothischen Kunstweise, welche noch keineswegs „ihr letztes Wort gesprochen hatte.“ Der Gedankengang an sich ist nicht neu, wie ihn ja auch die Natur der Sache vorzeichnet; wohl aber begegnen wir überraschenden Thatsachen, Betrachtungen und Combinationen fast auf jeder Seite. Besonders bemerkenswerth sind die Abschnitte über den Mysticismus in der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, namentlich über das innere Wesen des Florentiners *Beato Angelico* im Vergleich mit den auf ihn folgenden weltberühmten Renaissancisten, mit welchen die äussere Formgebung über den Gedanken, mit einem Worte, der Naturalismus zu herrschen beginnt. Allzu leicht und mit zu viel Milde wird über die neuesten Ausartungen der Kunst, auch der kirchlichen, im letzten Abschnitte der Einleitung hinweggegangen. Es muss alle Erkenntniss der wahren Kunstschönheit, alle Vertiefung in die Schöpfungen der echten Meister der Vorzeit geschwunden sein, wenn thatsächlich unsere Kirchen und Andachtsstätten mehr und mehr mit fabrikmässig angefertigter Dutzendwaare ausgestattet werden, wenn die unablässigen Reclamen zu Gunsten der Oelfarbendrucke, der Heiligenbilder aus gebackenem Lehm oder Stearinmasse und Gott weiss welches sonstigen, durch Wohlfeilheit sich empfehlenden Pfuschwerkes — die stylwidrigen Farbenfenster aus schlechtem Material mit eingeschlossen — bei dem Clerus und den Kirchenvorständen durchweg geneigtes Gehör finden. Diese Verkommenheit muss unablässig gegeisselt werden. Zweifelsohne wird übrigens der Verfasser in den noch folgenden vier Bänden, oder doch am Schlusse des Werkes, es nicht unterlassen, mit schonungsloser Aufrichtigkeit solche Ausartungen ans Licht zu stellen und praktische Winke zu Nutz und Frommen derjenigen zu geben, welche über die Reinheit der kirchlichen Kunst zu wachen haben.

An die Einleitung reihen sich eilf Abhandlungen (Etudes) über das Schöne, die Erfindung, die Composition, den Ausdruck, die Zeichnung, das Nackte, die Bekleidung, die Nebenfiguren, das Helle, Dunkle und die Farbengebung. Vorläufig sei in Betreff derselben nur bemerkt, dass alle jene Materien unseres Wissens noch nirgendwo sonst in klarerer und präciserer Weise vom spiritualistischen Standpuncte aus sich erörtert finden, ein Standpunct, welchen freilich das Heer der modernen Kunstliteraten als einen längst überwundenen darstellen und bekämpfen wird, sofern dasselbe nicht, wie gewöhnlich, dem bequemeren Todtschweigen den Vorzug gibt oder mittels einiger landläufiger Phrasen den Verfasser als clericalen Finsterling aus der „gebildeten“, mittels illustrirter Modezeitschriften, Nietenblätter und Bilderausstellungen ihr ästhetisches Bedürfniss befriedigenden Gesellschaft ausweist. Wohl lässt sich über manchen von unserem Verfasser aufgestellten Satz mit Fug streiten; im Allgemeinen aber wird Jeder, der sich einen tieferen Einblick in den Kunstorganismus und die denselben bildenden und belebenden Factoren verschaffen will, gewiss reiche Belehrung aus dem Buche schöpfen und eine feste Grundlage zur Beurtheilung der Kunstschöpfungen gewinnen. Die vorliegenden Abhandlungen haben die Malerkunst zum Gegenstand; in den noch folgenden vier Bänden werden voraussichtlich die übrigen Kunstzweige in nicht minder eingehender und principieller Weise zur Erörterung gelangen. Dem 408 Seiten befassenden Buche sind 26 Bildtafeln beigegeben und ausserdem finden sich noch 21 Holzschnitte in den Text eingefügt. Der reichen Ausstattung ungeachtet beträgt der Preis des erschienenen ersten Bandes, wie jedes folgenden, nicht mehr als 10 Franken. Die durch die leider eingegangene oder doch suspendirte Zeitschrift: *Annales Archéologiques*, wohl die glänzendste der Gattung, in der Kunstwelt rühmlich bekannte Didron'sche Verlagshandlung verspricht eine rasche Aufeinanderfolge der noch fehlenden, zum Drucke schon bereit liegenden Bände.

Dr. A. Reichensperger.

Die Darstellung des Bösen in der mittelalterlichen Kunst.

Die mittelalterliche Kunst stellte das Gute wie das Böse dar, die Tugend wie das Laster. Das dargestellte Böse findet sich dargestellt als sinnlich Böses, Unkeusches, Lüsternes, das Böse auf der höchsten Potenz.

Der geweihte Ort, wo dasselbe zur Darstellung kam, war in weitester Entfernung von der Stätte, wo der Heiligste der Heiligen wohnt, also vom Chore entfernt, am Westende des Gotteshauses, und zwar entweder ausserhalb des Portales oder auch auf der Rückseite desselben im Innern der Kirche.

In dieser Anordnung hat sich die älteste Anlage der christlichen Kirche mit dem Raume für die Bussethuenden erhalten. Die späteren Vorhallen sind Ausläufer der alten Paradiese, welch letztere jenen sogar den Namen liehen.

In meiner Nähe sind mir drei entschiedene Darstellungen des Bösen bekannt geworden, zwei zu Worms und eine zu Frankenthal.*)

Das überreich mit Symbolik versehene Südportal des Wormser Domes zeigt eine seither übersehene Darstellung des Bösen und Guten. Unmittelbar unter dem Tympanum an der Verbindung desselben mit dem Thürpfosten hat der Künstler seine Idee ausgedrückt. Rechts sehen wir ein gesatteltes Pferdchen, ruhig dahinschreitend. Seine Zügel führt ein bis zu den Füssen bekleideter und schön gelockter, mit Schwert gegürteter Jüngling, den Blick nach oben gewendet. Ueber dem Pferde schwebt ein Vogel, wohl ein fliegender Falke, von der Hand des Reitenden gehalten. Das ist das Gute. Die Seele stellt sich ja freiwillig unter das Gebot Gottes, gleich dem Vogel in der Hand des Falkners. Gegenüber gleichfalls ein Pferd, ohne jegliches Sattelzeug; es steigt aufwärts. Auf ihm sitzt gespreitzt und überlustig eine total nackte, sogar des Haupthaars entbehrende Figur, unstäten Blickes, nach rückwärts gewendet. Wir haben hier unverkennbar das Böse. Dieses steht zur Linken, welche Stellung gleichfalls mit Absicht gewählt ist, wie zur Rechten die Gebenedeiten und zur Linken die Verdammten stehen.

Zu dieser ersten Darstellung wollen wir noch die an der Console unter der das Heidenthum darstellenden allegorischen Figur rechts vom Portale hinzunehmen. Die Console umrankt in kräftigem Wuchse ein Weinstock, in welchem ein Bock (Hörner und Bart deutlich erkennbar, kein Eber) an einer Traube frisst. Der traubenfressende Bock steht in engster Beziehung zur Allegorie des Heidenthums, dargestellt durch die üppige Frauengestalt über der Console. Eine nähere Erklärung des Bocks als Traubenfressers wäre erwünscht.

In Worms befindet sich an anderem Orte eine zweite, von der ersten verschiedene Darstellung, nämlich an der Innenseite des Portals der Liebfrauenkirche vor der Stadt. Dieses Portal hat gleiches Alter wie das am Dome; sie entstammen beide dem Ende des 13. Jahrhunderts.

Diese Darstellungen finden sich an Tragsteinen unterhalb der Orgel zu Seiten des Windfanges. An dem einen Steine sehen wir zwei ganz nackte Figuren in unerlaubter körperlicher Annäherung, mit den Händen unehrbare Zeichen der Liebe gebend. Gegenüber will eine Figur unter der Last des auf ihr ruhenden Steines fast erliegen. Siehe da die Last der Sünde, die schwerer drückt als das süsse Joch Christi!

An dem so schönen fragmentarischen Portale des Augustinerklosters zu Frankenthal, zwei Stunden von Worms, gewahren wir an dem oberen Halbkreise des Tympanums reiches romanisches Blattwerk, welches oben in Thiergestalten ausläuft. Ich glaube in dem linken Thierbilde einen auf einem Schweine reitenden Vogel erkennen zu sollen, auf den von der anderen Seite her ein gefiedertes Thier zureitet. Zwischen beiden Thieren findet eine thierische Gemeinschaft Statt. Auf dem Rundstabe im Bogen selbst kriechen zum Ueberdrusse mehrere ekelhafte Thiere, wie Frosch, Unke. Das Alter hat dem Bildwerke seine Schärfe genommen, so dass es sich nicht ganz klar darstellt. In dem unteren Abschlusse des Tympanums stellen die Thiere wohl Basilisken vor. Diesem Portale war ehedem eine Halle vorgebaut, wovon unzweideutige Reste an den Gurtansätzen über den Säulen zeugen. Die Vorhallen zogen sich in der ganzen Breite der drei Schiffe hin. Ob die Halle drei offene Bogen nach vorn hatte, ist nicht unzweifelhaft sicher.

Die Höhe der Aussenmauer des nördlichen Seitenschiffes ist noch an den Mauerbogen ersichtlich; sie deckt jetzt das Dach des angebauten Löschgeräthe-Magazins. Auch die Stelle des Chors und der Vierung lässt sich noch deutlich erkennen. So könnte noch ein vollständiger Grundriss dieses Baues gewonnen werden.

*) Daselbst findet der Guss der neuen grossen Domglocke für Köln Statt.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Froschweiler. Kirchenbau. Die Kirche zu Froschweiler im Elsass ist in der Wörther Schlacht am 6. August 1870 zusammengeschossen worden. An der Stelle des Simultaneums wird jetzt eine neue evangelische Kirche erbaut, zu welcher mittels Sammlungen aus ganz Deutschland 109,000 Franken herbeigeflossen sind. Unter verschiedenen Plänen ist derjenige des Architekten Röhrig zu Weissenburg im Elsass angenommen und von der Nürnberger Bauschule überarbeitet worden, welche sich der ganzen inneren Einrichtung der schmucken gothischen Kirche annehmen will. Protector des Baues ist der Deutsche Kronprinz.

Wegen des am 15. April erschienenen Doppelblattes erscheint die nächste artistische Beilage erst am 1. Juni.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von

J. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 10. Köln, 15. Mai 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Künstlerische Composition. (Schluss.) — Antiquitätenfunde. — Aelteste Darstellungen der heiligen Jungfrau. — Zwei dreigewölbige Bauten in Worms. — Walafridi Strabi († 849). — Besprechungen, Mittheilungen etc.: Mainz. Trier. Braunschweig. Wien. Paris.

Künstlerische Composition.

(Ein Vortrag, gehalten im Christlichen Kunstverein zu Cincinnati, Nordamerica, von A. Schwenniger, Pfarrer der St. Ludwigskirche.)

(Schluss.)

Wir haben früher die Bemerkung gemacht, dass das künstlerische Genie durch die Wahl des darzustellenden Moments sich kundgebe. Es ist an der Zeit, jetzt des Näheren zu erörtern, was bei dieser Wahl entscheidet. 1. Lessing sagt: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspuncte brauchen, sind aber seine Werke gemacht, nicht bloss erblickt, sondern betrachtet zu werden, so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunct nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können; je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolg eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeusserste zeigen, heisst der Phantasie die Flügel binden und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Ausdruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Gränze scheut. Wenn Laokoon seufzt, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; aber wenn er schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe tiefer noch eine Stufe höher steigen, ohne ihn in einem nicht so interessanten Momente zu erblicken.“ Wie treffend sind diese Bemerkungen Lessing's! Er hat den Beifall Goethe's, welcher sagt: „Aeusserst wichtig ist die Wahl des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muss ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muss jeder Theil genöthigt sein, die Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen von Anschauern immer wieder neu lebendig sein. Man kann diese Wahrnehmung beim Laokoon machen. Man stelle sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor, man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen. Man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblick, da sie gegen das Ufer anströmt.“ So weit Goethe. Welche Uebereinstimmung zwischen diesen beiden Geistern; nur dass Lessing die Sache klarer entwickelt und auch tiefer auf den psychologischen Grund eingeht. — Jedoch ich habe Lessing nur erst einen seiner Gründe anführen lassen; einen zweiten soll er jetzt vortragen.

2. Erhält der einzige Augenblick, der durch das Kunstwerk dargestellt wird, eben durch diese Fixirung unveränderliche Dauer, so muss er nichts ausdrücken,

was sich nicht als vorübergehend denken lässt. Alle Erscheinungen namentlich, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, dass sie plötzlich ausbrechen und verschwinden, und dass sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widerliches Ansehen, dass mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. Der lachende Demokrit, gemalt oder gestochen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfters, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresst, lässt entweder bald nach oder er zerstört das leidende Subject.... Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äussersten Affects am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Er hat es trefflich verstanden, jenen Punct, in welchem der Betrachter das Aeusserste nicht sowohl erblickt, als vielmehr hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Vorübergehenden nicht so nothwendig verbinden, dass uns die Verlängerung derselben in der Kunst missfallen sollte, zu wählen und beide mit einander zu vereinen. Die Medea hat er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern wenige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloss die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem Augenblicke zeigen könnte. (Wie fruchtbar ist also der Augenblick gewählt!) Aber eben darum beleidigt uns die im Kunstwerk fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, dass wir vielmehr wünschen, es wäre in Wirklichkeit dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth hätten entkräften und der Mutterliebe den Sieg versichern können. Timomachus verdient daher den Namen eines wahren Künstlers, während einem anderen Maler unser gerechter Tadel zu Theil wird, der unverständig genug war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und dadurch dieser Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Mit Recht sagte ein Dichter über dieses letztere Bild: Dürstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir, auch im Gemälde! setzt er voller Verdruss hinzu."

Zwei Gründe haben wir bisher kennen gelernt, warum man nicht in einer Handlung die höchste Staffel für die Darstellung wählen soll, und zwar mit Lessing's eigenen Worten, weil es eine Anmassung wäre, einem der grössten Kritiker in seiner einfachen und klaren Sprache gleichkommen oder ihn gar überbieten zu wollen. Diese beiden Gründe sind: Die Wahl des Culminationspunctes einer Handlung bindet zunächst unserer Phantasie die Flügel und verurtheilt dieselbe zur Unthätigkeit, wodurch das Wohlbehagen und die Freude gestört wird; zweitens aber lässt sich dieser höchste Punct doch nur vorübergehend denken und erhält durch die Kunst in vielen Fällen eine widerliche Dauer. Ich möchte einen dritten Grund mir beizufügen erlauben, und dazu bewegt mich das berühmte Meisterwerk von Leonardo da Vinci: Das Abendmahl. Leonardo wollte also das Abendmahl darstellen, und er ging mit sich zu Rathe, welchen Moment er als den fruchtbarsten wählen müsse. Sehr verführerisch wäre es für manchen anmaassenden Stümper gewesen, die Einsetzung des h. Sacramentes des Altars oder vielmehr die Darbringung des unblutigen Opfers des neuen Bundes ins Auge zu fassen. Denn ohne Zweifel war dies der wichtigste, der hehrste Augenblick, der Culminationspunct des Abendmahls, in welchem seine ganze Bedeutung gipfelte. Aber Leonardo liess sich nicht verführen. Dachte er vielleicht, dass seine Kraft dieser Aufgabe nicht gewachsen sei? Aber mehr noch mochte ihn ein anderer Grund bestimmen. Leonardo wählte den Augenblick, in welchem Christus so eben gesprochen: „Einer von Euch wird mich verrathen"; und dass er gerade diesen wählte, zeigt, dass er ein Meister ist. Warum? Hätte er die Einsetzung der h. Eucharistie gewählt, so wäre Eintönigkeit, Mangel an Bewegung entstanden, denn der Ausdruck aller Gesichter hätte nur einer sein dürfen, nämlich der Ausdruck der Ehrfurcht und gläubigen Andacht. Nun aber wählte Leonardo den von uns oben bezeichneten Moment, und sofort entsteht ein höchst lebendiges Bild voll dramatischer Bewegung. Je nach der Eigenthümlichkeit des Charakters wirkt das Wort Christi auf die verschiedenen Apostel ganz verschieden; den verschiedenartigsten Empfindungen ist freier Spielraum gewährt. Was folgt hieraus? Dieses, dass der componirende Künstler den an sich bedeutungsvollsten und höchsten Punct einer Handlung auch darum oft nicht wählen darf, weil dadurch Eintönigkeit entsteht, welche den Totaleindruck schwächt. Und hiermit glauben wir über den zu wählenden Moment genug gesagt zu haben. Allgemeine Vorschriften, die nämlich in jedem Falle ausreichen, lassen sich nicht geben, aber,

wenn der Künstler das hier Gesagte genau beobachtet, so wird es ihn vor Missgriffen schützen. Den richtigen Moment zu treffen, bleibt seinem Genius überlassen, der denselben in einer Vision schauen soll.

Gehen wir weiter. Während der Künstler den Moment für seine Darstellung wählt, schaut er sofort im Geiste die handelnden Personen, und zwar alle von der Bedeutung eben dieses Moments ergriffen, in derjenigen Stimmung, in derjenigen Stellung, mit denjenigen Actionen, welche jeder speciel zukommen theils nach der Beschaffenheit der Handlung, theils nach der Eigenthümlichkeit ihres Naturells, ihres Charakters u. s. w. Die Puncte, worauf es also hier ankommt, sind: Charakteristische Eigenthümlichkeit jeder handelnden Person — Ausgang und Ziel aller verschiedenen Actionen auf den einen Mittelpunct der Handlung, welche dargestellt wird. Wenden wir uns zur Illustration dieser Gedanken abermals an den grossen Leonardo und betrachten sein Abendmahl!

Christus hat also eben die Worte gesprochen: Einer unter Euch wird mich verrathen. Welche Wirkung bringen diese Worte hervor? Christus bildet den Mittelpunct der wunderbar schönen Gruppe, auf welche dieses Wort ihres göttlichen Herrn und Meisters wie ein Blitz aus heiterem Himmel wirkt. Das Haupt Christi ist sanft nach vorn und auf die Seite geneigt, wo der Verräther nicht sitzt. Auch der Blick ist etwas nach unten gesenkt. Der Herr will Judas nicht anschauen, überhaupt seinen Blick nicht auf einen bestimmten Einzelnen richten, weil er den Schuldigen nicht deutlich bezeichnen will. Die Action der Arme und Hände aber drückt ganz natürlich und einfach den Gedanken aus: „Unter Euch ist er.“ Bei der linken Hand ist die innere Seite nach oben gewandt, nicht aber auch bei der rechten. Die linke Hand hat also die, beim Ausdruck des Gedankens: „Ihr dürft gewiss sein, unter Euch ist er“, ganz natürliche Haltung. Die rechte Hand dagegen, halb gedreht und an den Fingerspitzen gehoben, weist unwillkürlich und unbeabsichtigt auf Judas hin. Die Senkung des Hauptes ist die ganz natürliche Action des Betheuerns: „Wahrlich, unter Euch ist er.“ Wie bis ins Einzelne durchdacht ist die Figur Christi von Leonardo entworfen! Ist's möglich, das zu thun, ohne dass der Künstler diese Person gleichsam in einer Vision schaut, wie sie leibt und lebt? — Aber die Apostel? Die zwölf Apostel sind in vier Gruppen von je dreien getheilt, und in jeder dieser Gruppen herrscht die grösste Aufregung; jede Figur drückt die ganz besondere Wirkung aus, welche das Wort Christi „Einer unter Euch wird mich verrathen“ auf sie macht. Es ist nicht unsere Absicht, dieses bei jedem Apostel nachzuweisen; zwei Beispiele mögen genügen. Ich wähle den h. Thomas, der auf der linken Seite sitzt. Er schaut betroffen, aber noch mehr verwundert auf den Herrn und erhebt den Zeigefinger. Unwillkürlich hört man ihn sagen: „Wie, was, sollte es möglich sein?!“ Wie charakteristisch für Thomas! Wie ist Petrus dargestellt? Vorherrschend ist in ihm die Empfindung eines tiefen Schmerzes voller Entrüstung. Dabei will der feurige, thatkräftige Petrus sofort erfahren, wer denn gemeint sei, und wendet sich darum an den dem Herrn zunächst sitzenden Johannes, indem er seine linke Hand auf dessen Schulter legt und ihn auffordert, Christus zu fragen. In seiner rechten Hand hält er ein schwertartiges Messer, als wollte er den Verräther züchtigen. Kann es eine trefflichere Charakteristik des Petrus geben? Dieses mag für die Illustration des ersten Theiles unserer obigen Behauptung genügen, anlangend die Charakterisirung jeder handelnden Persönlichkeit.

Aber hat Leonardo nicht dadurch einen Fehler begangen, dass er die zwölf Apostel in vier Gruppen theilte und jeder Gruppe eine selbständige Action einräumte? Er würde gefehlt haben, wenn er nicht die einzelnen Gruppen unter sich und alle gemeinschaftlich mit dem Mittelpunct wieder geeint hätte. Dafür hat aber der Künstler vortrefflich gesorgt. Jede Gruppe ist mit der nächsten durch eine ganz natürliche Action verbunden, und in jeder Gruppe ist wenigstens ein Apostel, der die Verbindung mit Christus, dem Mittelpunct des Ganzen, herstellt. Ein flüchtiger Blick auf das Meisterwerk wird jeden Kundigen sofort darüber belehren; uns würde es zu weit führen, wollten wir es im Einzelnen hier nachweisen. — Durch die Eintheilung in Gruppen hat Leonardo Leben und Bewegung erzielt, durch die Verbindung zu einem grossen Ganzen aber ist jene Ruhe wiedergewonnen, welche dem Betrachter so wohlthuend ist. Liegt ja doch in der Ausgleichung dieser Gegensätze ein Hauptmoment, um die Wirkung der geistigen Schönheit hervorzubringen oder zu erhöhen.

Wir kommen zum Schlusse unseres Vortrages, indem wir noch einen Prüfstein vorweisen, durch welchen wir den Genius des wahren Künstlers erkennen können. Cornelius ist es, der uns aufmerksam macht. Es wird ihm nachgerühmt, dass er mit den einfachsten Mitteln die erhabenste Wirkung erzielte; das ist das Walten des Genies. Ich sollte dieses an den Schöpfungen des grossen Cornelius nachweisen, weil ich ihn einmal genannt habe, aber ich will mich hier am Schlusse wie beim Anfang meines Vortrages lieber auf eine alte Erinnerung berufen. Im Jahre 1861 war ich nämlich in

der berühmten Bildergalerie zu Antwerpen und sah dort zwei Gemälde, welche ein und dasselbe Thema behandeln, nur in ganz verschiedener Weise. Ich halte mich hier an die Notizen, welche ich darüber in meinem Tagebuche und in meinem Gedächtniss finde.

Das Thema ist: „Christus erscheint nach seiner Auferstehung dem Apostel Thomas im Kreise der Zwölfe."

Zwei Meister der niederländischen Schule haben diesen Vorwurf behandelt, wenn ich nicht irre, van Eyck und Rubens.

Es ist bekannt, dass van Eyck an den Pforten einer neuen Periode in der Malerei steht, nämlich zwischen der kölnischen und niederländischen Schule. Die grossartige Welt des Idealen war es, welche in der prager, nürnberger und in reinster Weise in der kölnischen Schule den Pinsel beschäftigte. Die wirkliche Erscheinungswelt aber, Himmel und Meer, Berg und Thal, Wald und Flur, Hain und Wiese, der Mensch in seiner alltäglichen Beschäftigung, mit seiner Wohnung, seiner Werkstätte und seinen Geräthschaften, war bis dahin von dem Zauberkreis der Malerei ausgeschlossen. Die Handlung und die handelnde Person war früher Eins und Alles; es fehlte die Scenerie, die Staffage, der landschaftliche Hintergrund. Hubert van Eyck war es vorbehalten, mit der Erfindung der Oelmalerei diese zugleich einzuführen. In den wunderbaren Bildern van Eyck's schliesst die Idealwelt und die physische Erscheinungswelt einen Bund: die erste lässt sich zur letzteren herab und durchdringt dieselbe mit ihrer Verklärung; die letztere bietet der ersteren den anmuthigen Schauplatz der Handlung.

Weil aber Hubert van Eyck eben der Erfinder der landschaftlichen Scenerie war, so ist es natürlich, dass er sie überall stark, mitunter zu stark betonte. Dieses tritt hervor in dem Bilde, das wir besprechen wollen. „Christus erscheint den Zwölfen und Thomas." Prächtig ist der Saal von van Eyck gemalt, in welchem die Apostel versammelt sind. Im Hintergrunde öffnet sich aus dem Saal die Aussicht in die Landschaft, welche meisterhaft von dem Künstler componirt ist. Christus erscheint; alle sind überrascht; der Herr schreitet auf Thomas zu, und ladet ihn ein, seine Finger in seine Wundmale zu legen. Thomas berührt die verklärte Wunde, er ist besiegt, sein Zweifel ist geschwunden, Beschämung und tiefe Ueberzeugung leuchten aus dem Antlitz des h. Thomas.

Rubens hat dasselbe Thema behandelt. Der Schauplatz ist natürlich derselbe, aber der Saal ist mehr angedeutet durch seine Umrisse, als mit Sorgfalt gemalt. Im Vordergrund sehen wir nur vier Personen: Christus, Petrus, Johannes, Thomas, während bei van Eyck fast der ganze Saal mit Aposteln und Jüngern des Herrn angefüllt ist.

Das ist wahrhaftig Christus, der Sohn Gottes, der von den Todten Auferstandene, der Sieger über Tod und Hölle, der die Seligen aus dem Schoosse Abraham's im Triumph in den Himmel geführt. Welche Siegesfreude in seinem Antlitz, welche überirdische Majestät in der ganzen Erscheinung, welche Verklärung, ausgegossen über seinen Leib!

Vor ihm steht Thomas. Die Freude, „den Herrn" wieder zu sehen, überwiegt Alles; er ist ganz versunken in Anschauung der verklärten Wundmale; die Hände sind sanft erhoben und ausgebreitet mit der Fläche gegen einander gewendet, als wollte er sie wieder in einander legen und ausrufen: „Welch ein Wunder! Ja, du bist der Herr, der Erlöser, der Wiedererstandene." Sein Staunen, sein tiefer Glaube hat selbst die reuevolle Beschämung überwunden und fast ganz zurückgedrängt. Er berührt die Wundmale nicht, es ist ja nicht nöthig, er denkt gar nicht daran, er fühlt nichts als Freude, Staunen, tiefen Glauben.

Zur Rechten steht Petrus, der Felsenmann, welcher mit Freude den Triumph betrachtet, den der Herr über Thomas errungen. Sein Blick ist daher auf Thomas gerichtet, als wollte er ihm sagen: „Warum hast du gezweifelt, Kleingläubiger? Ist das nicht der Herr, unser Meister, der Sohn des lebendigen Gottes?"

Zur Linken, etwas seitwärts, steht Johannes, dessen Blick mit unendlicher Liebe auf Christus ruht. Er ist ganz versenkt in Anschauen des verklärten Heilandes, und seine Lippen sind ein wenig geöffnet, als wollte er Jesus das Unrecht des h. Thomas abbitten.

Und nun vergleichen wir die Bilder mit einander. Wie einfach sind die von Rubens verwandten Mittel gegenüber denen, die van Eyck zu Hülfe nahm! Und doch um wie viel feiner gedacht, um wie viel erhabener ist die Composition des Rubens! Schon dies eine mag es uns zeigen. Der h. Thomas des Rubens übertrifft den Thomas des van Eyck unendlich. Bei van Eyck spielt Thomas mehr die Figur des Beschämten als des freudig Glaubenden; er berührt wirklich die Wundmale, als sei der Zweifel noch nicht ganz geschwunden. Bei Rubens dagegen ist Thomas die personificirte Freude, der personificirte Glaube, die Begeisterung. An die wirkliche Berührung der Wundmale denkt er gar nicht; seine ganze Erscheinung ist der leibhafte Triumph des Glaubens. So unterscheiden sich diese beiden Compositionen sehr von einander, und zwar zu Gunsten dessen, der durch die einfachsten Mittel die erhabenste Wirkung

hervorbringt. In der That, auch der Künstler muss weise sein, in so fern er die besten Mittel wählt (und die besten sind stets die einfachsten), um sein hohes Ziel zu erreichen.

Und nun lassen Sie mich schliessen, meine Herren! Ich habe Ihre Geduld lange genug auf die Probe gestellt. Für den Inhalt meines Vortrages aber bitte ich mit den Worten Lessing's um Nachsicht: „Nichts ist betrüglicher, als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, dass es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen."

Antiquitätenfunde.

Bei den Erdarbeiten in Mainz auf dem Gutenbergsplatze wurden in den letzten Tagen zwei bedeutende Sculpturfragmente aufgefunden. Das eine ist offenbar der obere Abschluss einer Wandnische, vielleicht eines Sacramentshäuschens. Den unteren Theil nehmen mit Laubwerk besetzte Giebelschenkel ein und umschliessen reiches Maasswerk. Die Flächen neben dem Wimperg sind mit Stabwerk ausgefüllt, an welchem noch Spuren von Bemalung sichtbar sind. Eine schön profilirte Zinnenkrönung schliesst die Platte nach Oben ab. Nach der charakteristischen Detailbildung gehört diese Arbeit dem 14. Jahrhundert an. Bekanntlich erfuhr im Laufe des 14. Jahrhunderts die alte Stiftskirche St. Johann, wozu die Räumlichkeiten hinter dem Gutenbergsplatz gehörten, eine Erneuerung, die erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu Ende geführt wurde. Aus dieser Zeit stammt unzweifelhaft das in Rede stehende Fragment. Bei späteren Veränderungen ist dasselbe wahrscheinlich von seiner ursprünglichen Stelle entfernt worden und gerieth sodann sogar innerhalb des alten Kreuzganges der Johanniskirche tief unter die Erde, bis es jetzt wieder ans Tageslicht gefördert wurde.

Weit merkwürdiger ist jedoch ein anderes Bildwerk, welches nach der Mitte des Platzes zu in beträchtlicher Tiefe in alte Fundamente vermauert war. Es ist eine längliche Steinplatte, auf deren flachvertiefter Vorderseite in zwei quadratischen Feldern Reliefdarstellungen ausgehauen sind. Eine Rundsäule mit Capitäl scheidet die beiden Felder. Rechts von dem Beschauer sitzt mit dem Rücken gegen die Säule ein bärtiger Mann im Hirtengewande, hinter seinem Sitze liegt ein Hund, vor ihm ein Widder, der sich gegen ihn wendet, während ein Schaf nach der anderen Seite gekehrt weidet. In der äussersten Ecke steht ein Baum, dessen spitz gezogene Krone die obere Fläche ausfüllt. In dem linken Felde sitzt, der anderen Figur entsprechend, ebenfalls mit dem Rücken nach der Mitte, ein Mann mit krausem Haar und Bart, in eine kurze Tunica gekleidet; der rechte Arm und die Schulter sind enthlösst. In der Linken trägt er einen Fischkorb und mit der Rechten zieht er an einer Angelruthe einen Fisch aus dem Wasser.

Die beiden Darstellungen sind mit Rücksicht auf die Raumverhältnisse geschickt componirt, die Proportionen sind im Ganzen gut, nur sind die Köpfe etwas gross. Die Ausführung zeugt von Uebung und Verständniss. Einzelheiten, wie der schlafende Hund, die Schafe, der Fisch und der Baum, sind mit grosser Naturwahrheit und dabei doch in stylvoller Weise behandelt; eben so ist die Gewandung frei und fliessend angeordnet. Fassen wir die einzelnen Momente zusammen, so ist es keinen Augenblick zweifelhaft, dass dieses Bildwerk der römischen Kunstperiode angehört und selbst unter rein formalem Gesichtspuncte eine sehr beachtenswerthe Leistung spät römischer Kunstweise ist. Eine ungleich grössere Bedeutung gewinnt jedoch diese Sculptur durch die Darstellungen selbst, indem wir es offenbar hier mit einem höchst merkwürdigen Denkmal frühchristlicher Kunstsymbolik zu thun haben. Beide Gegenstände, der Hirte mit den weidenden Schafen, wie der Fischer gehören dem altchristlichen Bilderkreise an. Es genügt hier der kurze Hinweis, dass man schon in den ältesten christlichen Zeiten sich gewisser Zeichen und figürlicher Darstellungen bediente, um christliche Wahrheiten verschiedener Art, Gegenstände des Glaubens den Christen und denen, die es werden wollten, vor Augen zu stellen und ihnen einzuprägen. Mit besonderer Vorliebe wählte man hierzu solche Darstellungen, welche von Christus selbst bereits als Vorbilder bezeichnet waren. So erscheint der Hirte mit den Schafen in der altchristlichen Kunstdarstellung einfach als der bildliche Ausdruck der Parabel vom guten Hirten, und die Beziehung eines solchen Bildes auf Christus und sein Verhältniss zu den Gläubigen war auf den ersten Blick klar durch die Auslegung, welche Christus selbst von dem Gleichnisse gegeben hatte. So ist in dem altchristlichen Bilderkreise auch der Fischer einfach die bildliche Ausführung des Wortes des Herrn: „Ich will euch zu Menschenfischern machen", und eine solche Darstellung, wie wir sie z. B. gerade auf unserem Denkmale haben, bedeutet nichts Anderes als den Beruf und die Thätigkeit der Apostel, durch das Bad der Wiedergeburt in der Taufe Gläubige für das Reich Gottes zu gewinnen. Da aber

Petrus von Christus den Auftrag erhielt: „Weide meine Lämmer!“ so wird auch der Apostelfürst unter dem Bilde des guten Hirten verstanden, und als Haupt der Apostel erscheint er als der Menschenfischer in eminentem Sinne. Unserer Darstellung liegt offenbar diese angewendete Beziehung zu Grunde. Die Scene mit dem Fischfange veranschaulicht die Aufnahme in die christliche Gemeinschaft durch die gnadenvermittelnde Thätigkeit des apostolischen Amtes, während die Hirtenscene uns die Gläubigen unter der Leitung des kirchlichen Hirtenamtes darstellt. Für beide Auffassungen bieten die altchristlichen Denkmale Roms die schlagendsten Parallelen, so dass für die hier versuchte Deutung eine Reihe von Beispielen sich leicht aufführen lassen.

Was die Frage nach dem Alter und dem Ursprung dieses hochinteressanten Reliefs betrifft, so lassen sich hier nur annäherungsweise Vermuthungen aussprechen. Von wesentlichem Nutzen für die Altersbestimmung sind stets die ornamentalen Einzelheiten; leider fehlen dieselben hier mit Ausnahme der kleinen Mittelsäule gänzlich. So viel lässt sich jedoch mit Bestimmtheit sagen, dass noch keinerlei Beimischung barbarischer oder byzantinischer Motive in dem Denkmal zu erkennen ist; es ist vielmehr durchaus römisch, so dass es gewiss nicht jünger als das Ende des vierten Jahrhunderts ist. Es dürfte sogar kaum zu gewagt erscheinen, ein noch höheres Alter für dasselbe in Anspruch zu nehmen. Ueber die ursprüngliche Bestimmung lässt sich nur so viel sagen, dass es kein in sich abgeschlossenes Denkmal ist, sondern vielleicht mit Stücken ähnlicher Art einen reich verzierten Fries bildete. Jedenfalls kann es nur der untergeordnete Theil eines bedeutenden bildnerischen Denkmals gewesen sein. Inschriften waren wohl nie an dieser Platte angebracht, weil dazu die Ränder der Vorderfläche zu schmal sind. Ob endlich der Stein zu der Stätte, an welcher er gefunden wurde, in einer näheren ursprünglichen Beziehung steht, ist schwerlich zu entscheiden. Immerhin verdient hervorgehoben zu werden, dass bei der jetzigen Johanniskirche der Ort zu suchen ist, wo unter Bischof Sidonius (um 534) Berthoara, König Dagobert's Tochter, eine prachtvolle Taufkirche erbaute, und vermuthlich an der Stelle einer in den vorausgegangenen Stürmen der Völkerwanderung verwüsteten Kirche, so dass wir in der dortigen Gegend jedenfalls eine uralte christliche Cultstätte zu vermuthen haben. Der aufgefundene Stein war, wie bemerkt, nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle, sondern in barbarischer Weise in Fundamentmauern verwendet, so dass es immerhin zweifelhaft bleiben muss, ob er auch seiner Zeit an jener Stelle erhoben worden ist. Jedenfalls gehört er zu den wichtigsten Funden des ganzen cisalpinischen Gebietes, indem ausser Italien und dem Süden von Frankreich kaum ähnliche Erzeugnisse altchristlicher Bildnerkunst aufzuweisen sein dürften.

Beide Fundstücke sind bereits von Herrn Bauunternehmer Krebs der städtischen Sammlung zu Mainz übergeben worden. Die Stadt hat sich nämlich beim Verkauf des Geländes das Eigenthum aller sich ergebenden Funde vorbehalten.

Aelteste Darstellungen der heiligen Jungfrau.

Schon lange vor dem Concil von Ephesus finden wir Bilder der h. Jungfrau mit dem Kinde Jesus. Die Katakomben in Rom, die treuesten und zuverlässigsten Zeugen urchristlichen Glaubens und Lebens, geben auch über die Verehrung Mariä und ihrer Bilder in den drei ersten Jahrhunderten eine unumstössliche Gewissheit. Boldetti fand in der Katakombe, welche Cömeterium des heiligen Calixtus genannt wird, ein mit Blut gefärbtes Glas, auf dem die Mutter Gottes dargestellt ist. Bosio in seiner *Roma sotterranea* (unterirdisches Rom) veröffentlicht drei Gemälde desselben Gegenstandes.

M. Raoul-Rochette, in *„Tableau des Catacombes de Rome“, p. 262, 263,* macht über das Bildniss der h. Jungfrau folgende Bemerkungen: Zur Zeit des h. Augustinus existirte kein authentisches Bildniss der h. Jungfrau; aber man säumte nicht, sich davon einen idealen Typus zu schaffen, dessen Ausführung durch christliche Hände so befriedigend gelungen ist, als die damalige Kunstfertigkeit es erlauben mochte. Die christliche Kunst, welcher keine wirkliche Abbildung vorlag, suchte durch die äusserliche Schönheit die innere moralische Heiligkeit, wie sie der himmlischen Jungfrau innewohnt, darzustellen. Wenn gleich wegen der geringen Kunstfertigkeit jener Zeit nicht vollkommen gelungen, gibt sich doch dieses Bestreben in einigen Darstellungen der Katakomben zu erkennen, wo die Jungfrau sitzend mit dem göttlichen Kinde auf dem Schoosse abgebildet ist. In dieser Gruppe der göttlichen Mutterschaft, welche auch in der unvollkommensten Form das Erhabene und Rührende, das dieses Geheimniss an sich hat, wundervoll wiedergibt, erscheint die h. Jungfrau fast immer verschleiert mit schönen jugendlichen Zügen und göttlicher Reinheit. So sieht man sie besonders auf einem der Sarkophage im vaticanischen Museum, dessen Styl und Ausführung die beste Zeit der christlichen Kunst beurkundet. Die Art und Weise der Darstellung dieser

Muttergottesgruppe in den Katakomben, auf Gemälden, Basreliefs, Vasen, die meistentheils älter sind als das vierte Jahrhundert, also auch älter als das Concil von Ephesus im Jahre 431, beweist hinlänglich, dass schon in den ersten Jahrhunderten der Christenheit ein von den Gläubigen allgemein angenommenes Musterbild der h. Jungfrau existirte. Diese ikonographische Wahrnehmung, die besonders durch die Denkmäler in den Katakomben bestätigt wird, lässt die Behauptung, dass die Verehrung Mariä und die Vervielfältigung ihres Bildes erst nach der genannten Kirchenversammlung angefangen habe in ihrem Werthe oder vielmehr Unwerthe erscheinen.

Im Cömeterium der h. Agnes befindet sich eine Abbildung der seligsten Jungfrau in einer Capelle. Die Heilige, im Brustbild, hat die betende Stellung; sie scheint bei ihrem Sohne für uns zu bitten. Bekleidet ist sie mit einem gelben Kleide und blauen Mantel. Ein weisser Schleier von durchsichtigem Stoff ist über dem Haupte zurückgeschlagen, so dass er das Gesicht offen lässt und seine Falten auf die Schultern niederfliessen. Der Hals ist mit einem Halsband von Perlen und Edelsteinen geschmückt. Das Jesukind lehnt sein Haupt an den Busen der Mutter. Auf jeder Seite der h. Jungfrau erscheinen zwei Monogramme. Das Gemälde ist mit einer reichen Bordure eingerahmt. P. Marchi schreibt dieses Bild dem Ende des zweiten Jahrhunderts zu.

Ein sehr altes Bild der h. Jungfrau befindet sich in *Maria Maggiore* zu Rom. Es ist auf einem dünnen Brett gemalt und stimmt ganz mit den Zügen der Heiligen überein, wie sie von den ältesten Schriftstellern beschrieben worden sind. Wann das Bild in die Kirche *Maria Maggiore* gekommen sei, ist nicht ermittelt. Einige glauben, gleichzeitig mit der Stiftung der Basilica durch den Papst Liberius, in der Mitte des IV. Jahrhunderts; Andere bei der Restauration des Gebäudes durch Papst Sixtus III., um die Mitte des V. Jahrhunderts. Paul V. begann nach seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, 1605, eine Capelle in dieser Kirche zu bauen, welche seinen Namen trägt; sie sollte das miraculöse Bild aufnehmen, das vorher in dem grossen Baldachin des St. Gregoraltars und noch früher unter der *Porta regia* gestanden hatte. In der genannten Capelle ist es heute noch zur Verehrung der Gläubigen ausgesetzt. Der h. Franz von Borgia erlangte vom h. Papst Pius V. die Erlaubniss, es abmalen zu lassen, und von dieser Copie, die man noch zu Rom im Noviciat der Jesuiten sehen kann, haben sich unzählige Abbildungen in der christlichen Welt verbreitet. Der h. Vater Pius IX. hat erlaubt, eine Copie nach dem Original selbst zu nehmen, welche veröffentlicht ist in *Perret, Catacombes de Rome*. Die Volkssage schreibt das Bild dem h. Evangelisten Lucas zu. Er wird daher oft als Maler, die Mutter Gottes malend, dargestellt. Diese Ansicht wird freilich von vielen Kritikern verworfen, aber eine Stelle von Augustinus *de Trinit. lib. VIII. 7* scheint sie doch zu rechtfertigen. Sei aber daran was wolle, das ist sicher wahr, dass eben dieses Bild seit vielen Jahrhunderten ein Gegenstand der Verehrung der Päpste, des römischen Volkes, und der Katholiken aller Länder, und das Vorbild einer Menge von Nachbildungen ist.

Auf einer Scherbe, in einer Katakombe gefunden, findet sich die h. Jungfrau, wieder in betender Stellung, mit einem Heiligenschein (Nimbus[1])). Sie ist zwischen zwei Bäumen, die nach Buonarotti die Freuden des Paradieses vorstellen sollen. Der Nimbus und der Name MARIA lassen keinen Zweifel übrig, wen der Künstler darstellen wollte. Auf den Schultern der h. Jungfrau stehen zwei Tauben. Auf einer andern ähnlichen Darstellung ist der Name MARIA geschrieben. Auf einem bemalten Glase im Museum *Vettori* ist folgende Darstellung: Das Jesuskind liegt in einer Krippe, in Windeln gewickelt, neben ihm der Ochs und der Esel. Die jungfräuliche Mutter ist halb liegend an einem grossen, wie eine Bank geformten Bette; ihre rechte Hand ruht auf der Krippe neben dem Haupte des Christkindes. Ihr Gewand ist über der Brust mit einem Gürtel geschlossen; ein langer Schleier bedeckt Haupt und Schultern; eine Draperie, wie Bändchen gerollt, umschliesst sie vom Gürtel bis zu den Füssen. Der h. Joseph sitzt, das Haupt in die linke Hand gestützt, wie in Betrachtung versunken. Mit der rechten Hand hält er das Obergewand. Alle drei Figuren haben den Nimbus. Oben sieht man einerseits den Mond, und andererseits den Stern, der die Weisen zur Krippe des Herrn leitete.

1] Der Nimbus ist ein um das Haupt beschriebener Kreis. Die christlichen Künstler wollten damit die Herrlichkeit Gottes, seiner Engel und Heiligen veranschaulichen. Er kommt von dem Glanze, der des Moses Haupt umstrahlte, II. Mos. 33, 29, 30: „Moses wusste nicht, das sein Angesicht glänzte. Als Aaron und die Söhne Israels das glänzende Angesicht Moses sahen, fürchteten sie sich, ihm zu nahen.“ Oder bedeutet er den Schild, den Gott über dem Haupte seiner Heiligen hält, d. h. seinen Schutz? Ps. 5, 13: „Mit dem Schilde deines guten Willens hast du uns gekrönt.“ Ps. 8, 6: „Mit Herrlichkeit und Ehre hast du ihn gekrönt“ (bekränzt). Der Nimbus des Heilandes hat als besondere Auszeichnung kreuzförmige Strahlen. Die Bilder Christi und Mariä erscheinen in den Katakomben bald mit bald ohne Nimbus. Allgemein wird seine Anwendung erst mit dem VII. Jahrhundert. Näheres auch über die Farben des Nimbus: *Buonarotti Vetri antichi.*

Im Cömeterium des h. Cyriacus befinden sich unter verschiedenen Malereien auch Darstellungen der h. Jungfrau. Auf der einen sieht man Maria, wie sie den Weisen das Kind zur Verehrung vorstellt. Einer von ihnen hat die Hände über der Brust gefaltet und verneigt sich, um den Segen von Jesus zu empfangen. Alle diese Figuren tragen den Nimbus. Auf einem anderen Gemälde steht die Mutter Gottes betend zwischen der h. Catharina und Cyracus. Hier hat sie einen violetten Rock und rothen Mantel. Der Schleier, welcher den Hals bedeckt und auf die Brust herabfällt, ist blau. Dieser Schleier, eine Art von Orarium, war die Kopfbedeckung der Jungfrauen. Die Ueberschrift: Mutter Gottes, in griechischen Namenszügen (*MP μήτηρ θεοῦ*) lässt über den Gegenstand der Darstellung keinen Zweifel, ist aber auch gewiss bedeutsam in einem Werke aus den ersten drei Jahrhunderten. St. Cyriacus zur Linken Mariens hat grünen Rock, gelben Mantel und einen Schleier von gleicher Form und Farbe wie die h. Jungfrau. St. Catharina zur Rechten trägt ein reiches, ihrer hohen Abkunft entsprechendes Costume. Alle drei Figuren haben einen goldenen Nimbus.

Im Cömeterium der h. Domitilla ist ein Bild der h. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schooss, welchem die Magier Geschenke bringen. Auch dieses Bild ist aus dem zweiten Jahrhundert nach de Rossi's Zeugniss.

Unter der Kirche St. Urban, einer der ersten, welche nach d'Agincourt aus einem heidnischen Tempel zu einer christlichen Kirche geweiht worden sind, befindet sich die Taufkirche vom h. Valerianus. Auf einer Treppe steigt man in die unterirdische Kirche hinab. In dieser Grabkirche, die wenigstens vom IV. Jahrhundert herstammt, ist ein Gemälde, welches wieder den Heiland auf dem Schooss seiner Mutter vorstellt, links St. Johannes, rechts St. Urban. Maria ist bekleidet mit einem langen blauen Schleier und einem rothen Rocke. Das Kind hält in seiner Linken ein Buch; die Rechte segnet auf griechische Weise, d. h. den Goldfinger unter dem Daumen haltend. Es hat ein grünes Kleid und gelben Mantel. St. Johann hat einen langen, grünen Rock und einen Mantel, St. Urban einen grünen Mantel. Alle Nimben sind golden und mit einem weissen und rothen Ring eingefasst, der der Jungfrau ist grösser als die anderen, der des Kindes kreuzförmig. Dieses ziemlich roh gehaltene Gemälde scheint nicht älter als vom IX. Jahrhundert zu sein.

(Kirchenschmuck.)

Zwei dreigewölbige Bauten in Worms.

Die Kunstgeschichte unseres Vaterlandes verzeichnet eine Anzahl doppelgewölbiger Bauten. Worms aber kann zwei Bauten mit drei über einander gelegenen Gewölben aufführen. 1) die ehemalige Pfarrkirche St. Johann (Baptisterium) und 2) die ehemaligen Stiftsgebäude. Von jenem Baue besitzen wir zwei Zeichnungen, eine Anzahl Galeriesäulen und mancherlei Nachrichten noch lebender Augenzeugen; von diesem lehnen sich Reste an die Südwand des Domes. Alle diese Bauten betreffenden Notizen seien hier zusammengestellt.

1. St. Johann Pfarr- und Taufkirche.

Es war gebräuchlich, bei den Domen eine zu Ehren des h. Vorläufers Johannes geweihte Kirche zu erbauen. Sie diente als Taufkirche für eine ganze Stadt, so lange diese nur eine Pfarrei bildete. Mit Erweiterung der Städte und Zunahme der Bevölkerung mehrten sich die Pfarrkirchen, wie deren Burchard von Worms noch vor 1016 vier in Worms errichtet hatte. Der bauthätige Bischof hatte in seinem neuen Dome eine neue Taufkirche erbaut, von deren Einzelheiten wir nichts wissen, denn die noch am Anfange dieses Jahrhunderts gestandene war nicht die Burchard'sche.

Mitten auf dem südlich an den Dom anstossenden Platze stand St. Johann, Lange, Geschichte und Beschreibung der Stadt Worms, 1837, beschreibt sie Seite 129 also: Die Taufkirche hatte sich ganz unversehrt in ihrer Form bis 1807 erhalten, wo sie unter dem Regiment der Franzosen auf den Abbruch versteigert und darauf in den folgenden Jahren mit grösster Mühe und Anstrengung — so felsenfest waren die Steinquadern in einander gefügt — völlig niedergerissen wurde, so dass sich gegenwärtig nur noch einige wenige Säulen und Capitäle im Besitze eines hiesigen Privatmannes erhalten haben. (Jetzt im Mainzer Dom.) Es war ein achteckiges, zehnseitiges Rundgebäude, durchaus aus grossen Quadern in einer Dicke von 12 Schuh zusammengesetzt und mit einem hutförmig zulaufenden Kuppeldach versehen, unter welchem ein mit kleinen Säulen eingefasster Umgang hinlief. Das Innere bestand aus drei über einander gebauten Gewölben, von welchen das obere mitten auf dem Dache des anderen stand, das mittlere, in das man geraden Fusses von der Erde hinein ging, zur eigentlichen Kirche diente, und das untere bis auf die kleinen schmalen Fenster unter die Erde reichte. — So weit Lange.

Ein Augenzeuge wusste noch Folgendes. Die Unterkirche diente als Beinhaus (*ossorium*) und war mit

Gebeinen angefüllt; die Umgebung der Taufkirche diente nämlich als Begräbnissplatz für die Pfarrangehörigen. Hier fanden sich beim Niederlegen des Bodens am Ende der dreissiger Jahre die Sarkophage des 7. bis 8. Jahrhunderts, welche aus dem Besitze des Sammlers Bandel zu Worms in das Mainzer Museum kamen.

Auf einem kurzen Treppenzugange ging man in die eigentliche Kirche, welche ihr gewöhnliches Geräthe (Altar, Orgel, Stühle u. s. w.) hatte. Der Augenzeuge vergleicht sie mit der katholischen Kirche in Darmstadt; an der Johanniskirche trugen nämlich auch Säulen die Kuppel, um die Säulen ging die Umfassungsmauer. In Betreff eines Altares wissen wir, dass Generalvicar Johannes den von Kaiser Maximilian I. und anderen Mitgliedern der St. Anna-Bruderschaft in der Johanneskapelle gestifteten Altar am 20. November 1496 weihte. — Ein Eingang befand sich an dem Thurme zur Seite der Kirche; diese stand auf einem Roste von Tannenstämmen, welche beim Ausheben wie neu erschienen. Der Thurm war nach Ausweis der Hamann'schen Zeichnung der Stadt-Vogelperspective (aus dem Jahre ca. 1630) viereckig und schloss mit einem Walmdach.

Ein anderer Augenzeuge, der noch darin zur h. Messe gedient, gab mir an, dass der Taufstein im Umgange gestanden; der ganze Bau sei sehr solide gewesen, die Quader hätten eine bräunliche Farbe gehabt (sog. Capucinersteine). Die Umfassungsmauer sei nicht vollständig kreisrund gewesen, sie habe hier und da eine Art Einbiegung gehabt.

Aus einer Stadtarchiv-Acten beigelegten flüchtigen Zeichnung des Grundrisses und der Aussenansicht konnte ich ferner entnehmen, was folgt:

Jede Seite des Achtecks war durch zwei in Rundbogen schliessende Fenster durchbrochen, über welchen sich ein Rundfenster (Ochsenauge) befand. Ueber den Fenstern verjüngte sich der Bau, stieg dann vertical auf, schloss mit einer Galerie ab, über welcher sich das Dach in Stein erhob.

Für Beurtheilung der Bauzeit geben uns die noch erhaltenen Galeriesäulen hinreichenden Anhalt. Dieselben entsprechen jenen der Galerie am Laurentichor des Doms, gehören also dem spätestromanischen Style an und weisen den Bau in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

Von dem Grundriss besitzt das Pfarrarchiv eine noch flüchtigere Notiz. Ein Schreiner sollte im verflossenen Jahrhunderte Kniestühle anfertigen, zu welchem Zwecke er der geistlichen Behörde Pläne und Zeichnungen, darunter den fraglichen, einreichte. Der Zeichner gibt nur die Säulenreihe und von den Säulen nur das nach Innen gekehrte Profil. Zwei Reihen Bänke füllten die Kirche, ein mittlerer Gang von West nach Ost trennte dieselben in die Hälfte.

Der Altar im Zopfstyl steht jetzt in der Nikolauscapelle des Domes. Nehmen wir an, dass er zwischen zwei Säulen stand, so haben wir einen ungefähren Maassstab für die Berechnung des Raumes. Der Altaraufsatz in seinen Extremen der Länge nach misst 3,60 Meter.

2. Die Stiftswohnung.

Von dem anderen der in Rede stehenden Bauten erblickt der Beschauer noch deutliche Reste auf der Südseite des westlichen Theils des Doms (Laurentichor). Mehrfach wollten Kunsthistoriker in diesen Resten solche der Mauritiuscapelle des eilften Jahrhunderts erkennen. Allerdings baute Bischof Azecho eine Capelle unter dem Titel dieses Heiligen, deren Einweihung im Jahre 1033 Statt fand, aber der Dom, an welchem dieser Azecho-Bau sich anlehnte, besteht nicht mehr. Zudem sind die Reste mit dem Baue dieses Domtheils (Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts) so verwachsen, dass sie einer und derselben Zeit zugeschrieben werden müssen.

Wie anderwärts so lehnte sich hier der Stiftsbau an die Südseite. Der untere Theil bildete den Kreuzgang, der sich im Viereck anlehnte. Deutliche Spuren der Wandbemalung haben sich erhalten; so lässt sich die Darstellung einer Sacramentsmühle erkennen, dessgleichen ein auf den messianischen Psalm 64 sich beziehendes Bild. Der Kreuzgangrest zeigt jene ganze Anordnung, wie sie dem romanischen Style eigen ist.

Ueber dem Kreuzgange lag der erste Stock der Stiftsherrenwohnung. Ein durch die Domwand gebrochener Zugang stellte die Verbindung der Wohnung mit dem Innern des Domes her. In letzterem sind noch die Fugungen und der Verputz der Treppen sichtbar. Es konnten die Chorherren trockenen Fusses aus der Wohnung in den Dom gehen. Die Thüröffnung ist jetzt mit Backsteinen ausgefüllt. Dieser erste Stock war überwölbt.

Ein zweiter Stock war gleichfalls eingewölbt, wie deutlich die Verbindungssteine an der Domwand bezeugen.

Somit hat dieser Theil des Domes trotz seines ruinösen Zustandes ein nicht geringes baugeschichtliches Interesse.

Unter Reinhard von Sickingen, der 1445—1482 den

bischöflichen Stuhl inne hatte und seinen Sprengel mit Weisheit und Kraft regierte, dachte das Stift an einen Neubau des Kreuzgangs. Reinhard selbst warf in seinem Testamente eine Summe für denselben aus. Sein Nachfolger Johann v. Dalberg ging an die Ausführung. Man liess noch einen Theil des alten romanischen Kreuzgangs stehen oder vielmehr man setzte über und an den am Dome sich anlegenden Theil den gothischen, natürlich in den diesem Style eigenen luftigeren Verhältnissen. Nun sind beide verschwunden.

Walafridi Strabi

(† 849).

Picturae historiarum novi testamenti.[1])

Angelus ecce seni promittit munera nati
Quem populus trepidans foris expectabat et orans.
Al.
Concipit en verbo prolem castissima Virgo.
Al.
Angelus hic sponsum Joseph commendat alendum
Al.
Hic genitrix Domini meat, Elisabethque salutat.
Utque Deo exsultet Joannem Spiritus implet.
Al.
Zacharias soboli nomen posuere propinqui,
Sed mage Joannes certant vocitare parentes.
Al.
Nuntiat angelicus Christum pastoribus hymnus.
Al.
In stabulo Dominum celebrant en omnia parvum.
Al.
Ecce Magi solio praesentant munera vero.
Al.
In Joannis moniti faciem fugere tyranni.
Al.
Sistitur hic Domino Jesus cum munere jusso,
Mox ipsum Dominum didicerunt corda piorum.
Al.
Partibus Aegypti differtur passio Christi,
Quem simulacra tremunt et chara habitacula linquunt.
Al.
Praecipit Herodes natos cruciare recentes:
Millia lactantum tendunt laetantia coelum:
Al.
En senibus potior reperitur pusio doctor,
Qui tamen imperium dignatur ferre parentum.
Explicit de infantia Christi:
(Hi versus in dextro pariete chori: Isti in dextro pariete stationis populi.)
Baptizat Dominum servi devotio summum.
Praedicat hunc genitor: invisit Spiritus unctor.
Al.
Daemonis en fraudes Christus contemnit inanes,
Ejus cunctimodas ducens ut stercora pompas.
Al.
Demonstrat placidum Joannes nutibus agnum.
Al.
Andreas sequitur, fratri comperta profatur.
Al.
Imperat os vitreum post se properare Philippum,
Nathanael spissa qui mox subducit ab umbra.
Al.
Testibus hisce novum fecit de flumine signum,
Conviviis latices in vitea pocula vertens.
Al.
Retia germani linquunt in nomine Christi,
Mox alii lacrymas spernunt cum nave paternas.
Al.
Omnipotens medicus, hominum miserator et unus,
Omnimodis pressos jussit discedere sanos.
Al.
Spiritibus diris hominum de corpore pulsis
Das pecudum furiare greges, justissime judex.
Al.
En verbum Domini curat medicamine verbi,
Praecipit et sanum proprium portare grabatum.
Al.
Principis ut natam sanet vel suscitat, ibat.
Al.
Furatur mulier sacra de veste salutem.
Al.
Reddidit en stupidae Dominus sua munia dextrae.
Consilium stolidi faciunt de sanguine Christi.
Al.
Unicus en viduae redivivus redditur orbae.
Al.
Ingeminant plebes; o vere magne prophetes.
Al.
Saltatrix petiit caput innocuumque recepit:
Lictores fluvidum linquunt in carcere truncum.

---

1) Wir lassen hier diese für die Kunsthistorie wichtige Schrift Walefrid Strabo's nach Goldast, *manuale biblicum* folgen (Migne 114), weil sie seither bei den künstlerischen Forschungen fast ganz übersehen war. Sie erinnert lebhaft an Ekkehard's Verse für die Bilder des Mainzer Domes. Die Echtheit der Schrift wird übrigens bestritten.

Al.

Panibus ex quinis, et piscibus haud mage binis,
En hominum large saturantur millia quinque.

Al.

Christus aquae fluctus pressit vestigia gressu,
At fidei dubium mergunt vada turgida Petrum.

Al.

Hydropicum tangente manu quae cuncta creavit,
Pallidus humor abit, facies et laeta rubescit.

Al.

Ecce decem mundans templo se ferre jubebat;
Unus regreditur grates persolvere Jesu.

Al.

Contentus pueros Deus est benedicere parvos,
Talibus atque sui promittit gaudia regni.

Al.

Hic scribae Domino sistunt in crimine captam,
Quam placidus censor damnatis solvit eisdem.

Al.

Ex limo reparat quidquid natura negabat,
Qui luteum primo totum plasmaverat Adam.

(Huc usque de miraculis Domini in dextro pariete: hi vero in fronte occidentali, in spatio quod supra thronum est.)

Ecce tubae crepitant, quae mortis jura resignant:
Crux micat in coelis, nubes praecedit et ignis.

(Hic etiam subtus thronum inter paradisum et infernum.)

Hic resident summi Christo cum judice sancti
Justificare pios, baratro damnare malignos.

(Passio Domini in sinistro pariete stationis populi.)

Esse sibi Patrem Domino tractante Tonantem,
Plebs furibunda pium certat lapidare magistrum.

Al.

Mortue quatriduo fetens et corpore toto,
Lazare, surge, veni, te morti tolli rapaci.

Al.

Funeris obsequium mulier praevenit amicum,
Dum caput atque pedes nardo perfudit honora.

Al.

Mansuetum regem plebs devota frequentat
Frondea cum festis praeiens comitansque choreis.

Al.

En urbis miserae dignatur flere ruinas
Quae manibus crudis ipsum discerpere gestit.

Al.

Hic sub carne latens deitas per signa patescit,
Dum turbas patria flagro proturbat ab aula.

Al.

En ficum viridem sterilem remanere jubebat,
Quod sibi jejuno fructum praebere negabat.

Al.

Agricolae servos caedentes vulnere saevo
Post natum Domini satagunt hic mittere morti.

Al.

Gentiles Dominum cupiunt jam cernere Christum:
Discipulos idem mortem perferre docebat.

Al.

Ecce sacerdotum primi populique nefandi
Infidum famulum censu corrumpere gaudent.

[Caetera desunt.]

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Mainz. In Ihr geschätztes Blatt Nr. 23 S. 274 und 275 vorigen Jahres ist eine Correspondenz, angeblich aus Eltville übergegangen, welche, aus dem Rheinischen Kurier Nr. 244 vom 15. October 1872 stammend, die Restauration der Pfarrkirche und der Michaelscapelle zu Kiedrich betrifft.

Da das „Organ“ in fachmännischen Kreisen mit Recht geschätzt und seinen Nachrichten Glauben und Bedeutung beigemessen wird, so kann ich es nicht unterlassen, es als eine eben so unwahre wie gehässige Insinuation zurückzuweisen als ob „bei der Wiederherstellung der Valentinskirche zu Kiedrich die vereinzelten alten Glasgemälde entfernt“ worden seien. An keinem Orte ist vielleicht noch je mit einer solchen Sorgfalt das letzte Bruchstück gehütet und wieder an seine Stelle zurückversetzt worden als gerade in Kiedrich. Wenn es aber in der fraglichen Correspondenz weiter heisst: „Ob die überflüssig gewordenen Scheiben in eine Privatsammlung wanderten oder welche Verwendung sie sonst gefunden haben, weiss ich nicht anzugeben“, so spricht sich eine blinde Unkenntniss und grosses Misswollen in diesem Satze aus. Denn wer in den letzten Jahren die Pfarrkirche zu Kiedrich (denn nur um diese und um deren Glasgemälde kann es sich handeln) besucht hat, konnte sich überzeugen, dass nach und nach die alten Glasmalereien trefflich restaurirt in die Fenster des nördlichen und südlichen Seitenschiffes wieder eingesetzt worden sind und dass auch im Chore der Anfang zur Herstellung und Ergänzung der fehlenden Scheiben gemacht ist. Es ist daher geradezu eine Verkennung der edelsten Absichten, eine solche Vermuthung in das Publicum zu werfen.

Mainz, 7. Januar 1873.

Friedrich Schneider.

Trier. Bisher hat man in Deutschland über dem eifrigen Studium der Denkmäler des Mittelalters diejenigen aus der Zeit der Renaissance fast ganz vernachlässigt. Und doch haben wir auch aus dem sechszehnten und siebenzehnten, ja, noch aus dem achtzehnten Jahrhundert eine grosse Anzahl meist prachtvoller Gebäude, besonders Residenzschlösser und Rathhäuser, aber auch Kirchen etc., welche künstlerisch sehr bedeutend und des eingehendsten Studiums in wissenschaftlicher und praktischer Beziehung in hohem Grade würdig sind. Eine

gediegene Publication dieser Denkmäler ist sehr erwünscht, denn erst durch eine solche werden die Denkmäler allgemein zugänglich. In der allerneuesten Zeit ist das Interesse für diese bisher unbeachteten, ja, vielfach sogar verachteten Denkmäler rege geworden. Viele Hände sind thätig, eine Anzahl solcher Denkmäler in Nürnberg, Augsburg, Rothenburg etc. aufzunehmen in Zeichnungen, welche mittels autographischem Umdruck vervielfältigt werden, in dem grossen, von der Seemann'schen Verlagshandlung in Leipzig unternommenen Sammelwerke zu veröffentlichen. Aber auch zu grösseren, in jeder Beziehung gediegenen Pracht-Publicationen nach Art der französischen rüstet man sich: Das erste der Art ist das mit Unterstützung des Königs von Baiern im Verlage des kunstsinnigen E. A. Seemann in Leipzig erscheinende grosse Werk über die alte Residenz in München, welches nach den vortrefflichen Zeichnungen des Architekten G. F. Seidel in München in künstlerisch vollendeten Kupferstichen von E. Obermayer in München und Farbendrucken von Winkelmann & Söhne in Berlin ausgeführt wird. Das erste Heft à 4 Blatt wurde kürzlich ausgegeben. Es befriedigt nach jeder Richtung hin. Wenn, woran nicht zu zweifeln ist, die folgenden Hefte, deren im Ganzen 8 bis 10 erscheinen sollen, auf gleicher Höhe stehen, so erhalten wir ein Prachtwerk ersten Ranges, welches uns viel Schönes und Anregendes bieten wird. R. Bergau.

Trier. Es ist bekannt, dass der Domcapitular v. Wilmowski in Trier die umfassendsten und eingehendsten Studien zur Geschichte des dortigen Domes gemacht hat, dass er besonders gelegentlich der Restauration dieses altehrwürdigen Baudenkmals die wichtigsten Funde gemacht, welche er mit grösstem Fleiss notirt und meist bis in die kleinsten Einzelheiten hinein gezeichnet hat. Die Veröffentlichung der Resultate seiner Untersuchungen war seit Jahren ein sehnlicher Wunsch des Forschers sowohl als aller Freunde alter Kunst. Doch standen diesem Unternehmen die hohen Kosten desselben hindernd im Wege. Jetzt endlich sind die Schwierigkeiten im Wesentlichen beseitigt; es sind so bedeutende Subventionen zugesichert, dass das grosse Werk nun demnächst erscheinen kann. Aus einem von der Fr. Lintz'schen Buchhandlung in Trier ausgegebenen Programm ersehen wir, dass das Werk aus 26 Tafeln in Folio, zum Theil in Farbendruck und einem sehr eingehenden, umfangreichen Text bestehen und etwa 25 Thlr. kosten wird. Es soll neben den genauen Aufnahmen des Vorhandenen auch Abbildungen aller jener Andeutungen enthalten, welche die emsigen Forscher in den Tiefen der Erde sowohl als in den verborgenen Winkeln des Gebäudes gefunden und welche jetzt zum Theil wieder durch Erde oder Putz verdeckt sind; dieselben sind zur kritischen Beurtheilung des daraus gezogenen Schlusses des Verfassers von grosser Wichtigkeit. Wir dürfen hoffen, dass dieses Werk die sorgfältigste und eingehendste Publication werden wird, welche einem deutschen Baudenkmal bisher zu Theil geworden.

R. Bergau.

Braunschweig. Neubau des hiesigen Museums. In der 22. Sitzung der Braunschweiger Landesversammlung kam ein Vorschlag der Regierung für den Neubau eines Museumsgebäudes zur Sprache. Die jetzigen Räume des herzoglichen Museums haben sich in keiner Weise als zweckmässig und ausreichend erwiesen, und das Staatsministerium glaubt der Nothwendigkeit eines Neubaues sich nicht entziehen zu können. Auf Grund einer von dem Director des Museums, Professor Dr. Riegel, verfassten Denkschrift, welche den Mitgliedern der Landesversammlung zugestellt wurde, hat die Landesregierung den Baurath Hilzinger und den Bau-Assessor Lilly mit Aufstellung eines Kostenanschlages beauftragt, und es ist nach deren Berechnung bei einer Grundfläche von 1700 Quadratmetern eine Summe von 340,000 Thalern erforderlich. Die Frage wegen des Bauplatzes ist noch nicht zum Abschlusse gelangt, doch haben sich die meisten Stimmen für einen Bau am Monumentplatze ausgesprochen, wo dann 1818 Quadratmeter Raum nöthig sein und ein Kostenaufwand von 380,000 Thalern entstehen würde. Um etwaigen Nachforderungen vorzubeugen, stellte die Landesregierung den Antrag, ihr zum Neubaue eines Gebäudes für das herzogliche Museum aus den Ueberschüssen der letzten Finanzperiode 400,000 Thlr. zur Verfügung zu stellen. Auf Antrag des Abg. Lincker wurde die Vorprüfung dieser Frage einer besonderen Commission überwiesen.

Wien. Eine Anzahl Jugendarbeiten von Führich haben sich in Kratzau, dem Geburtsorte des Meisters, aufgefunden. Es sind in Gouache gemalte Krippenbilder, im Ganzen auf 12 Blatt gespannt, davon das erste die ganze Darstellung der Krippe, die anderen aber einzelne Figuren, ganze Gruppen und Thiere enthalten, wie man sie in derlei Krippenbildern sieht. Man hat dieselben an Führich in Wien eingesendet, und dieser hat sie sofort nicht nur erkannt, sondern auch alle gefertigt und eigenhändig auf die Rückseite des ersten Blattes geschrieben: „Alle diese Blätter, mit Ausnahme der beiden kleineren Oelskizzen — Grau in Grau —, sind Jugendarbeiten, welche zwischen mein neuntes und vierzehntes Lebensjahr fallen.

Joseph Führich m. p."

Paris. Didron's Annalen sind, wie der Herausgeber seinen Lesern am Schlusse des 27. Bandes ankündigt, vorläufig eingegangen, — und wie wir nach dem Tone dieser Ankündigung vermuthen, wohl nicht bloss vorläufig, sondern für immer. Ausser den ungünstigen Zeitumständen, auf welche Hr. E. Didron zur Motivirung seines Entschlusses hinweist, scheinen es namentlich persönliche Gründe und besonders die grossen Kosten des Unternehmens zu sein, welche das Eingehen veranlassten. Den Abonnenten wird ein ausführliches Register von der Hand des Hrn. Barbier de Montault, eines Hauptmitarbeiters der Annalen, für nächste Zeit in Aussicht gestellt. Wir können nicht ohne lebhaftes Bedauern von der so reichhaltigen und gediegen ausgestatteten Publication scheiden, welche der eifrigen Thätigkeit auf dem Gebiete der christlichen Archäologie Frankreichs lange Jahre hindurch zum Sammelpuncte diente.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 11. Köln, 1. Juni 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Kunst und Christenthum. Verhältniss der altchristlichen Kunst zur Antike. Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst.

(Probe aus Dr. F. X. Kraus' „Die christliche Kunst".)

Es ist dem Christenthum in Bezug auf die schönen Künste ergangen, wie dem Manne in der Fabel, der es Niemandem recht machen konnte. Früher hat man ihm seine Allianz mit der Kunst, die doch etwas Heidnisches sei, vorgeworfen; kaum begann man diese Anklage zu vergessen, als man mit der andern fertig war: das Christenthum habe sich der Kunst feindlich erwiesen, es verhindere noch jetzt den Aufschwung derselben, ja, es stehe im innern Widerspruch zu dem Wesen derselben. Dem einen wie dem andern Vorwurf liegt eine falsche Anschauung vom Wesen der Kunst wie von demjenigen des Christenthums zu Grunde. Fassen wir beides ins Auge, um uns über ihr Verhältniss klar zu werden.

Die Kunst hat es mit der Darstellung des Schönen zu thun; aber was ist das Schöne? So viel auch seit den Tagen Platons darüber geforscht und geschrieben wurde, noch gibt es keine Definition des Schönen, die von allen Seiten wäre gebilligt worden, und es war eine Offenbarung der allgemeinen Verlegenheit der Philosophen, wenn Kant erklärte, dasjenige sei schön, was ohne Begriff gefalle. Baumgarten, der Vater der Aesthetik als Wissenschaft, hatte die Schönheit in die Erkenntniss sinnlicher Vollkommenheit gesetzt; Lessing's Schönes ist das Formganze, Winckelmann suchte das Schöne ausschliesslich in der menschlichen Gestalt, und dennoch hat er erklärt: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird um so vollkommener, je gemässer und übereinstimmender er mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden." Goethe'n ist das Schöne in der anmuthigen Darstellung des Bedeutenden gegeben; Schelling ging von dem Kunstwerk aus, um die Identität des Geistes mit der Natur zu zeigen: in dem Kunstwerk stellt sich ihm das immanente Leben als die freie Entfaltung seiner eigenen, unendlichen Innerlichkeit dar, während Hegel kurzweg das Schöne als die sinnliche Erscheinung der Idee definirt. Fr. v. Schlegel fand wiederum das Wesen des Schönen ausschliesslich in einer subjectiven Stimmung, Herbart dagegen führte dasselbe auf rein Formschönes und dieses auf objective Verhältnisse zurück.

Wir werden uns mit einer Kritik dieser verschiedenen Theorieen hier nicht beschäftigen können; wir lassen uns die einfache Definition Hegel's gefallen, aber nicht in der rein begrifflichen Weise, wie der Meister des philosophischen Idealismus sie versteht. Das Schöne gefällt uns, weil sich in ihm die Merkmale des Bedeutenden und Anmuthigen, mit andern Worten Kraft, Harmonie, Ordnung und Einheit mit einander verbunden haben. Die Kraft des Geistes, mit der wir das Schöne erfassen, ist die Phantasie, das Vermögen des Menschen, durch welches er sich zu der Anschauung höherer und edlerer Gestalten als die der gemeinen Wirklichkeit zu erheben vermag. Ist das ganze Weltall, der Kosmos,

die Ausgestaltung der göttlichen Idee, so ist es auch jedes individuelle Weltwesen. Das Schöne ist nicht gleichbedeutend mit dem Wahren und Guten, aber es ist unlösbar mit ihnen verbunden. Hatte schon Platon das Schöne als immanentes Moment des Guten und des Wahren erkannt, so hat Augustin diesen Gedanken ihm nachgedacht und demnach das Schöne in dem nämlichen Urquell gesucht, dem alle Begriffe der Wahrheit und der Sittlichkeit entsprungen sind: „Alles Schöne stammt aus jener Schönheit, die über der Seele ist.“ [1]) Gott ist ihm die ewige Schönheit: „Spät hab' ich geliebt, o Schönheit, so alt und so neu, spät habe ich dich geliebt! dem Schönen, was du gemacht hast, jagte ich nach, und es hielt mich fern von dir, und doch wäre es nicht, wäre es nicht in dir!“ [2]) Nicht anders hat Dante das Ideal des Schönen begriffen:

Geordnet zu einander
Sind alle Dinge: dies Gesetz allein
Macht, dass das All der Welt Gott ähnlich ist; [3])

und auch Schiller hat sich dieser Bestimmung des Schönen genähert, wenn er das Ideal desselben in der schönen Seele findet; in der That, „nur an der aus der innersten Bewegung der tiefsten Gemüths- und Geisteskräfte hervorgehenden reinen Begeisterung für alles Wahre, Gute und Schöne zündet sich der ätherische Gottesfunke himmlischer Schönheit, der dann als heimliches Leuchten durch die Werke des Künstlers wie durch die Phantasie des Dichters sich hindurchzieht, um in wunderbaren Ausstrahlungen dem Urheber alles Schönen entgegen zu glimmen. Dem Künstler, wenn er wahrhaft Schönes schafft, wird das Innerste der Seele bewegt und erregt: es ist die Liebe, die ewig unsterbliche, Himmel und Erde verbindende, die das geträumte Bild eines Paradieses, einer verklärten Schönheit schaut, und dieselbe Liebe auch ist es, die in dem das wahrhaft Schöne in Kunst und Poesie Geniessenden das himmlische Gefühl einer reinen, unvermischten Seligkeit erregt, ein stilles, unsagbares Entzücken, dass die innere Gemüthswelt verklärt gleich einer in rosiges Abendroth getauchten, blühenden, duftenden Landschaft. Diese innere Beseligung trägt jedoch ihr sicheres Kriterium in sich selber; sie ist um so reiner und göttlicher, je vollkommener und ungetrübter ihr sittlicher Charakter ist. Wenn also das Schöne seinem eigentlichen Wesen nach auch nicht mit dem Guten zusammenfällt, so kann es von ihm doch nimmer getrennt werden, und jeder wahre ästhetische Genuss, den irgend ein musicalisches Tonstück, ein plastisches Bildwerk, ein schönes Gemälde, eine geniale Dichtung uns gewährt, muss rein sein, muss uns über die gemeine Wirklichkeit erheben und uns gleichsam die erste Unschuld zurückgeben. Was ist also die Schönheit anders, als ein Hineinragen des Himmels, der verklärten Idealwelt in die niedern Sphären dieser befleckten staubigen Erdenwelt, oder, wie Platon sagen würde, eine ewige Erinnerung an die verlorene Heimath der Seele?“ [1])

Das Wesen der Kunst besteht nun in nichts Anderm, als darin, dass in einem sinnlichen Gebilde edlere und höhere Anschauungen ausgesprochen werden. Die einfache blosse Nachahmung der Natur ist noch keine Kunst: ein höherer Gedanke, eine edlere Anschauung der Phantasie muss vielmehr allezeit der sinnlichen Erscheinung aufgeprägt sein, mit andern Worten, es gibt keine Kunst ohne Ideale, und die Kunst ist um so grösser und göttlicher, je vollkommener das sinnliche Gebilde der Idee entspricht. Die Einheit, das gegenseitige Durchdringen des Realen und Idealen ist darum die eigentliche Aufgabe aller bildenden und auch der tönenden Künste, und es ist ganz Recht, wenn man gesagt hat: jedes wahre Kunstwerk ist ein Nachbild des menschlichen Wesens, wo Geist und Körper in organischer Einheit mit einander stehen, [2]) wie anderseits der menschliche Geist sich nach Schelling's Auffassung allerdings in dem Kunstwerk wie in einem Spiegel erschaut.

„In der Kunst, wie sie auf der höchsten Stufe des Endlichen im Schoosse der Einbildungskraft geboren wird, ist das Dringen alles Irdischen in die Tiefen des unendlichen Gemüthes dargestellt: eine gediegene Sonne steht die bildende Kraft am Geisterhimmel; und in der hohen Liebe, welche die Elemente an einander kettet und immer höher und höher sich erhebend sie an eine gemeinsame Mitte fesselt, werden die Gebilde dem Stoff nachgesetzt; die das Licht der Erkenntniss formend dann ins Leben ruft; denn was der Tag enthüllt, dass muss die Nacht im Embryo schon in sich tragen. Und wie das hohe Gemüth harmonisch seine eigene Welt sich selber ordnet, so fühlt es in gleicher Liebe von einer höhern Welt sich angezogen und tritt ein dadurch in die Gemeinschaft mit den höhern Naturen, die sich wieder um eine noch höhere Liebe drängen und immer

1) Augustin. Conf. X. 34.
2) Ebend. X. 27.
3) Dante. Parad. I. 103 f.

1) Platon. Phaedr. p. 250 sq. — Granella. Wahrheit, Schönheit, Liebe. S. 161 f.
2) Dursch. Der symbolische Charakter der christlichen Religion und Kunst. S. 195.

wieder das Tiefe in ihre Neigung ziehen. Und die Kunst soll die Liebe der Elemente gleichsam nachbildend in ihren Schöpfungen bilden; wie das hohe Gefühl in zarter Neigung das Gleichartige an sich zieht und in leiser Abstufung nach dem Grade der innern Verwandtschaft es sich näher oder ferner assimilirt und dadurch die Formation des Alls bedingt: so wird die Kunst gleicherweise das reine Schöne mit reger Neigung an sich ziehen und in liebliche harmonische Umrisse es an einander fügen, dass das Gebildete wieder das Gemüth mit sanftem Wohlgefallen an sich zieht. Nicht helle Klarheit soll daher von den Kunstgebilden strahlen, nicht durchsichtig soll ihr Innerstes sich dem schauenden Blick erschliessen; eine liebliche Dämmerung, ein gefälliger Schein soll nur um ihre Oberfläche spielen, und eine gediegene Fülle soll aus ihnen uns ansprechen und uns in ihre unergründliche Tiefe laden: ein unsichtbares Wesen muss die Kunst an uns vorüberfliessen, ein verborgener Strom soll sie dahinrauschend sich bewegen, aber die Wellen dieses Stromes, wie sie vorübergleiten, sollen alle Gefühle regen, alle Affecte wecken, vor Allem das tiefe, unerklärbare Sehnen, das uns weiter und immer weiter in die Ferne zieht und windet. Reine Individualität, gediegene Fülle ist daher das Wesen der Kunst, und das zauberische Zwielicht, das sie umgibt, ist ihre eigenste Natur, und das Räthselhafte, Tiefverborgene, Unaussprechliche ihr Reiz." [1])

Die Kunst ist nach der Richtung des Schönen, was die Wissenschaft nach der Richtung des Wahren; in beiden bricht die irdische Natur nach dem Göttlichen durch. Es ist über den Vorzug der einen vor der anderen viel geredet worden. Das Verhältniss bestimmt sich am besten, wenn man sagt, die Wissenschaft sei von der Natur des Mannes, die Kunst von der des Weibes.

Das lichte, klare Schauen in die Umgebung hin, dieser freie Geisterblick, der die Gegenstände durch sein Sehen selbst beleuchtet; diese schrankenlose Thätigkeit, die immerfort die Weite sucht und ihren Glanz in alle Fernen und in alle Tiefen sendet und das Reich der alten Nacht erhellt; dieser hohe Flug, der nur von sich selbst getragen über den Welten wie der Adler über den Alpengipfeln in der weiten Leere schwebt und dort in der Einsamkeit und der tiefen verschwiegenen Stille die ernste Wahrheit sucht: das ist das innerste Wesen und der Grund und die Beschaffenheit des Männlichen, das in stolzer Freiheit und in fesselloser Energie nicht von der Einheit gekettet wird, dem das Universum für seine rege Expansion nicht genügt, und das er mit ihr — ein uferloses Meer — ganz einnimmt, ohne es zu erfüllen. „Die Kunst dagegen wie die Einbildungskraft ist wesentlich von der Natur des Weiblichen. Denn Liebe ist das innerste Geheimniss der Weiblichkeit, verborgen in ihrer Mitte ruht der Schwerpunct der Geisterwelt, und alle ihre Elemente bindet dieser Punct mit stiller Neigung an einander und lenkt sie mit unwiderstehlichem Zug in seine unergründlichen Tiefen hinab. Das Gefühl bedarf der Ferne nicht und sucht sie nicht, ruhig in sich selbst verschlossen birgt es sich in eigener Mitte, und in dieser Mitte findet es die ganze Ferne, die sich in sie zusammendrängt und sich selber dem Umfangen bietet und in dieser Persönlichkeit eine gediegene Masse innern Reichthums setzt. Und auch nicht das Licht des Tages thut dem Gemüthe Noth, denn im Dunkeln wacht die Liebe, fort wirkt sie durch die schwarze, stumme Finsterniss, wie die Schwere durch die Mitternächte zieht. Und die Schönheit ist nimmer Klarheit: das bedeutend Unbegreifliche, das still hinter der Umschleierung ruht; die sanfte Wellenlinie, deren Schlangenzüge keinem ausgesprochenen Gesetze sich fügen; das weiche Schweben, das in Tönen wogend räthselhaft an uns vorübergleitet, das ist das Schöne, das uns Wohlgefallen abgewinnt. Und jedes Kunstwerk muss einen gleichen Schwerpunct in sich tragen, damit es in Rührung uns bewege: mit wenigen Zügen muss es die Ahnung einer fernen Verborgenheit in unserer Seele wecken, hinter dem Ausgesprochenen muss ein Unaussprechliches wie ein zarter Nachklang schweben; als Andeutung muss es eine unsichtbare Masse in sich umschliessen, von der, wie von einer fernen Unendlichkeit unser Gemüth sich unendlich angezogen fühlt." [1]) Das ist die Kunst, die Goethe im zweiten Theile des Faust als dasjenige dargestellt hat, was die Menschheit aus dem Banne der Endlichkeit erlöst: denn dies und kein anderer, ist meiner Ueberzeugung nach der Sinn jener berühmten Worte, mit denen der *Chorus mysticus* die Büsserin, „sonst Gretchen genannt", begrüsst:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereigniss;
Das Unbegreifliche,
Hier ist es gethan;
Das Ewige Weibliche
Zieht uns hinan.

1) Görres. Glauben und Wissen. München 1805. S. 85 f.

1) Görres a. a. O. S. 90 f.

Im ersten Theile des Faust hatte der Dichter gezeigt, wie alles Ringen des Menschengeistes nach Erkenntniss, wie alles Wissen und Forschen ihn nicht zu befriedigen, ihn nicht zu beseligen vermag: Gretchens Apotheose spricht es klar aus, was überhaupt Goethe's Meinung war: dass das Ewige Weibliche, d. h. das Schöne, dass die Kunst es allein sei, welche aus der Beschränktheit und der Noth irdischen Daseins in ein höheres Leben hinüberrette. Aber hier hat sich der Dichter verirrt, wie sein Faust, als er dem Wissen und dann des Lebens Genüssen nachjagte: auch die Kunst ist nicht das Alleinseligmachende. Der antiken Schönheit — und auch derjenigen Goethe's, denn er kannte keine andere — fehlt die Idee der Heiligkeit. „Wo diese uns durch Glauben und Liebe innerlich nahe gebracht wird, so dass die Seele zu einem reinen, lautern Spiegel Gottes und des Universums geworden, da müssen wir allerdings im Stande sein, einige neue Gedanken zu finden, welche über die antike Theorie der Schönheit hinausgehen. Die Ahnung eines solchen Gefühles vermag vielleicht Beethoven zu geben, wenn er uns wie durch himmlischen Zauber den schönen unbekannten Diamant aus unserm eigenen Herzen hebt und uns lichtgetränkt und farbensprühend vor die Augen hält, oder Palestrina, wenn er durch die wunderbare Macht seiner bezaubernden Töne alles Unreine und Unheilige aus unserer Nähe entfernt, unsere Seele mit hochzeitlichem Gewande schmückt und sie mit Licht und Friede und Seligkeit erfüllt. Eine eigentliche Vertiefung der innern Geistes- und Gemüthswelt, eine harmonische Vereinigung des seelischen und geistigen Lebens ist nur durch die Intensität des Glaubens möglich. Wo dieser seine stille Macht im Innern des Menschen entfaltet, da muss sich der innere Herzpunct der Liebe zu einer Weltperipherie erweitern, in welcher die tiefste geistige Einheit die höchste Allgemeinheit des Naturlebens umschliesst. Und während die Natur mit geheimnissvoller Symbolik ihr Tagewerk beschliesst, erhebt sich die Sehnsucht der Liebe, von der idealen Phantasie beflügelt, über alle Symbolik hinaus zur intellectuellen Anschauung *sub specie aeternitatis.*"

Verfolgen wir die christliche Weltanschauung des Weitern. Als die Seele ihre ursprüngliche Schönheit verlor, da versank das Paradies, „das Leben verbarg sich hinter der harten Rinde und der Cherub trat mit dem Flammenschwerte in die Pforte". Wie von jenen in uralter Zeit versunkenen Städten, von denen in heller Morgenstunde noch zuweilen die Spitzen der Thürme und die goldenen Zinnen der Paläste aus der Meerestiefe heraufblitzen, wie der Dichter es besingt:

„Eine schöne Welt liegt da versunken,
Ihre Trümmer blieben unten stehn,
Lassen sich als goldne Himmelsfunken
Oft im Spiegel meiner Träume sehn.
Und dann möcht ich tauchen in die Tiefen,
Mich versenken in den Widerschein,
Und es ist, als ob mich Engel riefen,
In die alte Wunderstadt herein;

„so auch ist uns hier, um wieder mit einem geistvollen Zeitgenossen zu reden, von der entschwundenen Paradieseswelt noch ein stiller Nachglanz im Gemüth geblieben, der in manchen genialen Künstlerseelen die innern Bildersäle durchleuchtet, aus denen dann durch fromme christliche Begeisterung das eine oder das andere Bild in wundersam glühenden Farben herausgehoben wird. Wer hat nicht in den Bildern der h. Jungfrau von Murillo, Rafael u. A. mit ihrem liebesverklärten Antlitz, durchleuchtet von dem reinen Aether eines von Frieden und Seligkeit erfüllten Herzens, eine höhere, geistigere Schönheit gefunden als diejenige ist, welche wir an antiken Frauengestalten bewundern, die bei aller Anmuth und Grazie immer einen leisen Anflug von etwas Herbem an sich tragen? Von jener stillen Heiligkeit und der ungetrübten Himmelswonne eines in Gott beseligten Gemüthes, welche in den Meisterwerken christlicher Kunst einen so mannigfaltigen Ausdruck gewonnen, finden wir nichts in den idealisirten Physiognomieen der Alten."

„Nur wo das Sonnenlicht des Glaubens rein und unverfälscht die Seele durchstrahlt, da lernt man die Mysterien der Natur und Uebernatur begreifen. In der Versöhnung beider, welche die Kunst der Griechen nimmer zu erreichen, noch weniger festzuhalten vermochte — in dem Ineinsleben des seelischen und geistigen Lebens besteht gerade das Charakteristische des Christenthums, und diese innere geistige Einheit ist es, wodurch der Mensch mit dem Göttlichen über ihm und mit der ganzen Natur um ihn in das rechte harmonische Verhältniss gebracht wird. Nur durch einen Einzigen kann uns die Idee der Schönheit mit der Fülle ihres verborgenen Reichthums erschlossen werden, und dieser Eine ist mehr als Platon, mehr als alle Weltweisen insgesammt, und was einst Claudius von dem tiefsinnigen Philosophen Hamann gesagt, das dürfte in einer unendlich höhern Weise von ihm gesagt werden: Er hat sich in mitternächtliches Gewand gewickelt; aber die goldenen Sternlein hin und her im Gewande verrathen ihn und reizen, dass man sich keine Mühe verdriessen lasse, sein geheimnissvolles Wesen mit allen Strahlen

der Ueberzeugung zu beleuchten, um es immer besser zu erfassen und zu verstehen." [1])

Wir theilen also keineswegs die Ansicht Goethe's, dem es während seines Aufenthaltes bei der Fürstin Galitzin wieder klar geworden, „dass die reinste christliche Religion mit der wahren bildenden Kunst immer sich zwiefältig befinde, weil jene von der Sinnlichkeit sich zu entfernen strebt, diese nun aber das sinnliche Element als ihren eigentlichen Wirkungskreis anerkennen und darin beharren muss. Denn hier sind das Verhältniss von Natur und Kunst, wie das Wesen des Christenthums verkannt." Goethe stellte sich ein Christenthum vor, welches den directen Gegensatz von Geist und Natur und damit die nothwendige Unterdrückung, die möglichste Vernichtung der letztern zu Gunsten der erstern lehrt. Das Christenthum erkennt die menschliche Natur wohl als gefallen, aber es sieht dennoch in ihr den Abglanz und das Symbol des Göttlichen: es kann darum nicht darauf ausgehen, die Natur zu negiren und zu vernichten; letztere soll vielmehr durch die Gnade geläutert und erhoben werden, und so will die christliche Kunst die Natur zu dem Ideal heranheben und vergeistigen, während die Antike den Geist in der Natur untergehen liess. Wenn Goethe nach Art der alten Griechen das Geheimniss besass, seine Individualität mit einer reichen Sinnlichkeit und Naturempfindung zurechtzusetzen und zu harmonisiren, so hat er doch den tiefen Gegensatz zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht innerlich versöhnt, sondern höchstens indifferencirt; nur das Christenthum vermag Geist und Natur in einer höhern Einheit zu vermitteln, und Goethe selbst gesteht diess indirect zu, wenn er an Eckermann (III. 171) die merkwürdige Aeusserung thut: „Mag die geistige Cultur immer fortschreiten, mögen die Naturwissenschaften in immer weiterer Ausdehnung und Tiefe wachsen und der menschliche Geist sich erweitern, wie er will — über die Hoheit und sittliche Cultur des Christenthums, wie es in dem Evangelium schimmert und leuchtet, wird er nicht hinauskommen." Wenn Goethe diesen Gedanken durchdacht hätte, so durfte er sich der Consequenz nicht entziehen, dass das Ideal, welches er in dem Lehrsystem und dem Leben als das Höchste anzuerkennen bereit ist, auf dem Gebiete des Schönen nicht abzuweisen war. Goethe hatte wie der Grieche es versucht, Natur und Geist in Einheit zusammenzuschliessen, bei Beiden hatte eine unerschöpflich reiche Natur in dieser Richtung das Höchste geleistet, aber die Harmonie war im Grunde — gestatte man mir den Ausdruck — nur eine glänzende Illusion, die wohl zur künstlerischen Ausgestaltung mächtig genug war, aber schliesslich doch nimmer befriedigen konnte. Wie es bei Goethe damit gestanden, lasse ich dahingestellt; eine Aeusserung in Wilhelm Meisters Lehrjahren [1]) gibt wenigstens zu verstehen, dass er „den sinnlichen Menschen in seinem Umfange zu kennen und thätig in Einheit zu bringen" für seine Aufgabe hielt, während er es Andern gern überliess, „ihre tiefe liebevolle Natur mit sich selbst und mit dem höchsten Wesen übereinstimmend zu machen". Von den Griechen ist es gewiss, dass sie die Idee wahrer Humanität nirgends verwirklicht sahen: umsonst sehnte sich Platon nach dem Anblick der menschgewordenen Tugend, in der zugleich das höchste Schönheitsideal erscheinen müsste, [2]) und der Sänger der Ideale hat ganz in dem Sinne der alten Griechen geredet, wenn er verzweifelnd in die Worte ausbrach:

> Ach, kein Steg will dahin führen,
> Ach, der Himmel über mir
> Will die Erde nie berühren,
> Und das Dort ist niemals Hier.

Das das Dort nun doch zum Hier geworden, dass Himmel und Erde sich einmal, und zwar nicht in der unfassbaren Form der Perspective, zur Erde geneigt, dass das Ideal zur Wirklichkeit geworden, dass der unerschaffene Geist sich mit der Natur vermählt — das ist aber eben das Christenthum. Man wird über die innere Wahrheit desselben verschiedener Ansicht sein können, aber es scheint mir, dass über den ästhetischen Werth dieser Idee kein Zweifel bestehen kann.

Aus dem Umkreis der bildenden Kunst haben wir die Plastik als die eigentliche Kunst des classischen Alterthums kennen gelernt, während dieselbe, wie wir gesehen, in der altchristlichen Kunst hinter der Malerei und Architektur bedeutend zurücktritt. Zufällige Ursachen haben hier ohne Zweifel mitgewirkt. Nicht mit Unrecht hat man geltend gemacht, dass die Rücksicht auf die Verfolgungen und der Druck der Verhältnisse der Entwicklung der christlichen Sculptur in den Zeiten vor Konstantin entgegenstehen mussten. Die frei aufgestellten Denkmäler gingen in den Verfolgungen leicht zu Grunde. Die für die Katakomben bestimmten Sculpturen konnten nicht wohl wie die Fresken tief unter der Erde geschaffen werden, sie mussten am Tageslicht entstehen und waren demnach der Neugierde und In-

1) Granella a. a. O. S. 175 ff.

1) B. 6, S. 125. Stuttg. 1867.
2) Plat. Phaedr. p. 247. de Rep. IX. p. 592.

discretion der Ungläubigen ausgesetzt. Zudem kaufte man sich im alten Rom, wie heutzutage in allen grossen Städten, die Särge meistens fertig in den Hallen und Werkstätten der Stein- und Bildhauer, die nun gewöhnlich Heiden waren und natürlich keine christlichen Embleme meisselten. Dies alles erklärt aber doch nicht zur Genüge den Vorzug, den das Christenthum in alten wie in mittlern und neuern Zeiten der Malerei eingeräumt hatte. Hier muss eine tiefere Ursache vorliegen, und sie liegt in der That vor. „Das classische Kunstideal, wo es auf seiner wahren Höhe erscheint, ist abgeschlossen in sich, selbständig, ohne Verbindung mit der Aussenwelt, ein für sich bestehendes Individuum. Die Gemeinschaft mit der äussern, empirischen Welt ist auch für das leibliche Dasein abgebrochen, oder sie war vielleicht niemals vorhanden. Die Gestalten der ewigen Götter, obschon sie menschlich sind, gehören doch den Sterblichen nicht an; die Götter kennen nicht aus eigener persönlicher Erfahrung die Gebrechen des endlichen Daseins, sie sind unmittelbar über das bloss Menschliche erhoben. Ganz anders ist es in der christlichen Kunst. Vermöge des organischen Zusammenhangs aller Menschen unter einander und ihrer gemeinsamen innigen Wechselbeziehung zur Natur und Geisterwelt, wie zu Gott, kann die einzelne Subjectivität nie so einsam in sich, wie die griechische Götterwelt, gestellt und in sich selbst individuel befriedigt sein, sondern sie tritt aus dieser Besonderung heraus und findet ihre Beseligung in dem Bewusstsein der Lebensgemeinschaft mit Gott und des organischen Zusammenhangs mit allen denen, die mit ihr durch dasselbe Band des Glaubens und der Liebe verbunden sind. Daher das Gefühl des Heimathlichen, des Verwandten, das unsere Seele bei Betrachtung der schönsten Kunstwerke des christlichen Pinsels erfüllt." [1]) Während die Plastik gerade das Sprechende, Bildnissgleiche, den Wiederschein des Herzens beseitigt, um in ihrer Statue das Höchste zu erreichen, führt die Malerei, je tiefer die Herzen in sich hinein selbst das Heiligste ziehen, dieses Höchste, wie sie es empfinden, ans Licht.

Das Christenthum hat den Schwerpunct des menschlichen Lebens ein für allemal in das Innere unserer Brust gelegt. „Die Wundergabe aber, Formen- und Seelenschilderung zugleich zu sein, das innerste Herz wie das äussere Geschehene vor Augen zu stellen, ja, mit demselben Blick und derselben Empfindung die ganze Natur zum sichtbar belebten Kunstwerk zu machen, erhebt in solchem Grade die Malerei zur Hauptkunst der christlichen Völker, dass, wo die Antike nicht überwiegt, die Schwesterkünste sich mehr oder minder dem Grundzuge fügen, in welchem der Maler erfindet und wirkt. Die Musik allein überflügelt ihn, spät erst und immer dann nur, wenn Form und Farbe nicht ausreichen können, die innere Bedeutung der Lebenskämpfe in ganzer Weite und Tiefe zu fassen, und die gestaltlose Menschenbrust ihr Empfinden nur noch dem Echo der Melodieen vertraut." [1])

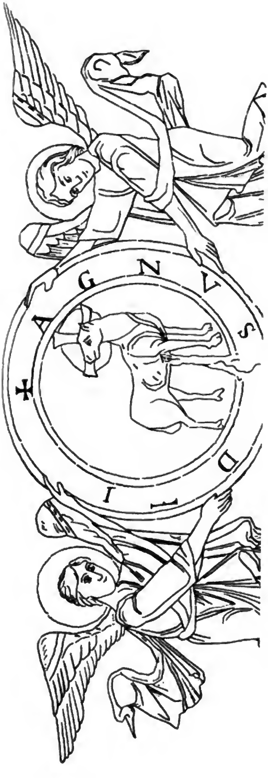
Da eben die Plastik nur zu der Einzelgestalt greifen kann, um sie aus dem Weltverbande herauszulösen, sie in einem Moment des Daseins zu fixiren, sie rund und in voller Körperlichkeit als Gegenstand des „tastenden Sehens", wie Vischer treffend sagt, vor Augen zu stellen, so ist das höchste Gebild der Schöpfung, der Mensch, der nothwendige Vorwurf des Bildhauers. Es handelt sich darum, ihn in höchster Vollendung, in vollkommener Schönheit aufzufassen; und da das Ebenbild Gottes, der Funke himmlischen Lebens im Einzelnen, Zufälligen vermisst wird, forscht die Plastik nach ihm in der Gesammtheit. In seiner vollen, natürlichen Schönheit kann aber nur der unbekleidete Körper sich offenbaren. „Damit aber eben sind der Plastik strenge Gränzen gezogen. Sie wird nur in solchen Epochen und bei solchen Völkern ihr höchstes Ziel erreichen können, wo die Schönheit der ganzen menschlichen Gestalt allgemein empfunden, durch Naturanlagen und klimatische Bedingungen gefördert, durch gleichmässige Uebung entwickelt wird." [2]) Im Christenthum aber überwiegt der Geist, der Körper tritt zurück, der ästhetische Genuss findet seine Gränzen in der spiritualistischen Idee und in den sittlichen Gesetzen über die Behandlung der gefallenen Natur.

Im dritten Abschnitte unserer Darstellung wurde ausgeführt, wie die altchristliche Kunst eine vorwaltend symbolische gewesen; es wurden zugleich einige Gesichtspuncte angegeben, welche die Vorliebe der ältesten Christen für die Sinnbilder erklären. Aber die Kunst hat durch alle Zeiten des Christenthums den nämlichen symbolischen Zug beibehalten, eine Thatsache, die nothwendig auf einem tiefern Grunde beruhen muss. Die christliche Kunst lehnt sich streng an den Cultus, der Cultus aber ruht auf dem Dogma, und das Dogma der Kirche ist, wie jede religiöse Lehre, von wesentlich symbolischem Charakter. Die göttliche Offenbarung vermittelt sich durch das menschliche Medium: des Menschen Geist und seine Sprache sind das Prisma, in

1) Granella a. a. O. S. 227.

1) Hotho. Geschichte der christlichen Malerei. I. 10

2) Lübke. Gesch. der Plastik. I. 3.



für ihre
e reiche
lt, aber
n, war
ehalten,
mit der
kenden
ganzen
um das
streng
n Thie-
ie Sig-
kennen:
terthum
könnte
ebracht
Sprache
t. Ein
eschen,
istliche
Geiste
achsen
symbo-
istische
n, das
Tauf-
Mittel-
ınd ge-
che er-
als der
Chorab-
uenden
gehefte-
reckten
ten er-
pellen-
das in
ängen-
ts sich

n, ohne
standes
Mytho-
handelt
on der
tigkeit,
erthum
Leben
g, dra-
gie der

discretio
man sich
Städten,
Werkstä
lich Hei
bleme n
zur Gen
wie in
räumt h
und sie
ideal, w
geschlos
der Aus
Die Gen
auch für
vielleich
Götter,
Sterblich
ner pers
Daseins,
erhoben.
Vermöge
schen u
Wechsell
Gott, ka
sich, wi
selbst in
dieser B
in dem
und des
die mit
Liebe v
lichen, d
tung de
erfüllt.[1]
Bildniss
um in
die Mal
das Heil
den, ans

Das
lichen I
Brust g
Seelensc
wie das
mit der
ganze N
chen, er

---

1) Gr

welchem sich die Strahlen des göttlichen Lichtes brechen; wie der Mensch selber das Symbol der Gottheit, so ist sein Denken und sein Sprechen nur im Stande, symbolisch die göttliche Idee wiederzugeben. Symbolisch ist darum des Herrn Rede, symbolisch die ganze h. Schrift, die Kirchenväter und das gesammte christliche Mittelalter. „Symbolik, mit W. Menzel zu reden, ist Offenbarung Gottes im Bilde und Andacht der Menschen im Bilde, dort in aller Weise klar und sicher, unumstösslich, unwandelbar, imperatorisch wie eine höhere Mathematik, hier dem Wechsel der Zeiten und des menschlichen Geschmacks unterworfen, in Zeiten der Gottesfurcht und der Gottesminne von rührender Einfachheit, Wahrheit und Schönheit, in Zeiten des Zweifels, der Eitelkeit und Neuerungssucht abirrend von der Wahrheit, überkünstlich, zweideutig und mannigfachen Häresieen dienstbar. Von oben her ist das Kreuz auf das Erdenrund gepflanzt worden, und von unten her haben sich die Blumen der kirchlichen Poesie um seinen Fuss gerankt, aber auch Unkraut und schlangenbergende Dornen."

Die symbolische Kunst nimmt ihre Bilder aus der Natur, deren Formen sie zu ihrer verhüllten geistigen Schönheit erhebt. Es ist eine merkwürdige Thatsache, dass das Alterthum trotz seiner entschieden pantheistischen Weltanschauung doch an Sinn für die schöne Natur so weit hinter der christlichen Zeit zurückgeblieben ist, dass man lange darüber streiten konnte, ob es diesen Sinn überhaupt besessen habe. Erst das Christenthum, das mit reinem Sinn an die Betrachtung der Natur herantrat, konnte den unaussprechlichen Zauber des Naturschönen fassen, ohne in ihm unterzugehen, konnte empfinden, was Novalis so wahr ausgesprochen hat: dass die Natur eine Aeolsharfe, ein musicalisches Instrument sei, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind. Indem die Kunst „wie ein geheimes Zeichen, an dem die ewigen Geister sich wunderbarlich erkennen", aus dem Himmel in die Erdenwelt hineinragte, hat die „aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit" die Naturschönheit als ihren eigenen Reflex in das rechte Licht gestellt. So hat es denn die Menschheit innerlich erfahren und in der gesammten christlichen Kunstentwicklung ausgesprochen, dass:

Was unterm Himmel glänzt, ist nur der Sonne Licht,
Das mannigfaltig sich in trüben Stoffen bricht;
Was unterm Himmel glänzt, ist nur der Widerschein,
Ein bunter Schattenwurf der Himmelssonn' allein.
Ein solcher Widerschein ist selbst die Sonne nur
Der höchsten Geistersonn' im Spiegel der Natur.

Die altchristliche Kunst hat, sich an die morgenländisch-biblische Auffassungsweise streng anlehnend, sofort sich der Natur zugewandt, um aus ihr die Bilder für ihre symbolische Sprache herzunehmen. Sie hat eine reiche Auswahl solcher Blumen neben einander gestellt, aber das Ganze zu einem schönen Garten zu ordnen, war ihr nicht gegeben, das war dem Mittelalter vorbehalten, wo die innigste Erfassung der christlichen Idee mit der Tiefe des in die Natur so liebevoll sich versenkenden deutschen Gemüthes sich zusammenfand, um den ganzen Schatz christlicher Lehre im Bilde auszuprägen, um das wunderbare System der christlichen Symbolik in streng architektonischer Gliederung zu vollenden, in allen Thieren, Pflanzen und Gesteinen das Symbolische, die Signatur des Heiligen in jeglicher Creatur zu erkennen: darin also unterschied sich das christliche Alterthum vom Mittelalter, dass in jenem die Elemente, man könnte sagen die Buchstaben des Alphabets zusammengebracht wurden, während in diesem die symbolische Sprache fertig dasteht und der ganzen Welt geläufig ist. Ein Beispiel für alle möge genügen. Wir haben gesehen, wie der christliche Kirchenbau, wie die altchristliche Basilika aus dem Bedürfniss des Cultus und dem Geiste der christlichen Gemeindeeintheilung emporgewachsen ist. Innerhalb dieses Baues fehlte es nicht an symbolischen Beziehungen: Altar, Ciborium, die eucharistische Taube, die Mosaiken über dem Triumphbogen, das grosse Kreuz vor dem Chor, der Eingang, der Taufbrunnen waren reich an solchen; nun aber, im Mittelalter, ergriff die Symbolik den gesammten Bau und gestaltete ihn in ihrem Geiste um. Die ganze Kirche erschien nunmehr in der Gestalt des Kreuzes, ja, als der gekreuzigte Leib Christi; der Altar mit dem Chorabschluss stellte das Haupt des gen Westen schauenden Christus, die beiden Kreuzarme die ans Kreuz gehefteten Arme Christi, das Langschiff den ausgestreckten Theil seines Körpers dar. Die Thürme im Westen erinnerten an die Füsse und an die Nägel, der Capellenkranz um den Chor herum an die Dornenkrone; das in mehreren Kirchen beobachtete Abweichen der Längenachse nach Norden sollte das im Tode seitwärts sich neigende Haupt des Herrn bedeuten.

Ich kann diese Betrachtungen nicht schliessen, ohne mit einigen Worten eines naheliegenden Gegenstandes zu gedenken, desjenigen nämlich, was man die Mythologie der altchristlichen Kunst genannt hat. Es handelt sich hierbei nicht um jene zu allen Zeiten von der Kirche zurückgewiesene mythenbildende Thätigkeit, welche sich bereits im höchsten christlichen Alterthum an das echte Evangelium angeschlossen und das Leben Jesu, namentlich zwischen Tod und Auferstehung, dramatisch ausgeschmückt hat; sondern die Mythologie der

christlichen Kunst in dem hier gemeinten Sinne untersucht, welche Mythen des vorchristlichen Alterthums in der christlichen Kunst Aufnahme und Verwendung fanden; sie nimmt also in ganz prägnantem Sinne Theil an jener Aufgabe der allgemeinen Kirchengeschichte: „Das, was aus der eigenthümlichen Kraft des Christenthums hervorgegangen ist, von dem, was in der Einwirkung fremder Principien seinen Grund hat, zu unterscheiden und beides in seinem Hervortreten und Zurücktreten zu messen.“ [1])

Wir haben schon früher gesehen, wie sich die Christen der ersten Jahrhunderte so zu sagen das gesammte decorative System der römischen Kunst ohne Bedenken aneigneten und selbst Figuren als Ornamente verwandten, die ursprünglich einen mythologisch-heidnischen Bezug in sich schlossen, wenn sie denselben auch allmählich verloren hatten und zu blossen Arabesken oder Allegorieen herabgesunken waren. Aber die Aneignung historisch-mythologischer Vorstellungen ging noch weiter. Schon das bekannte Bild der Katakomben, der gute Hirt, scheint, wenn die Idee auch durchaus biblisch und historisch ist, hinsichtlich der Ausführung auf ein antikes Vorbild hinzuweisen. Man bildete im griechischen Alterthum den widdertragenden Hermes ganz eben so, zum Andenken an die Sage, Hermes habe, einen Widder um die Stadt Tanagra tragend, dieselbe von der Pest befreit. Noch näher lag die öfter vorkommende Darstellung eines Satyr oder eines Hirten mit einer Ziege oder einem Schaf auf der Schulter. So sieht man auf einem herculanischen Gemälde [2]) einen Jüngling mit einem hinten umgehängten Pelze, übrigens unbekleidet, mit einem Lorberkranze und einem Korb voll Früchten in der Rechten; auf den Schultern trägt er ein Lamm, dessen vier Füsse er, ganz wie der gute Hirt der Katakomben, mit der Linken auf der Brust zusammenhält, vermuthlich, um es als Opfer darzubringen.

Viel unzweideutiger — denn man kann ihn hier sehr wohl in Abrede stellen — ist der mythologische Bezug in einer andern Darstellung Christi, wo der Herr als Orpheus erscheint, und zwar nach der Fabel, die zuerst bei Simonides und den Tragikern vorkommt, nach welcher dieser Heros durch seinen Gesang wilde Thiere, Vögel, selbst Bäume und Felsen angezogen habe, eine Scene, die namentlich auf alexandrinischen Münzen des Antonin und Marc Aurel sich dargestellt findet. Man hat früher die Darstellung Christi unter diesem Bilde

1) **Schleiermacher.** Kurze Darstellung des theol. Studiums. §.160.

2) Pitture d'Ercolano, t. V. tav. 56. Vergl. **Piper** I. 80.

für viel häufiger gehalten; gegenwärtig steht durch de Rossi [1]) fest, dass sie in den Katakomben nur drei Mal nachweisbar ist, zwei Mal in dem von Bosio fälschlich S. Callisto genannten Cömeterium der h. Domitilla [2]) und einmal auf dem wirklichen Kirchhof des h. Callist. [3]) In den beiden erstern Fällen erscheint Christus sitzend zwischen zwei Bäumen, mit einer phrygischen Mütze bedeckt, eine Leier spielend, welche das eine Mal fünf, das andere Mal vier Saiten hat. Zahme und wilde Thiere, welche sein Spiel herbeigelockt hat, hören ihm aufmerksam zu: Tauben, Pfauen, Pferde, Schafe, Schlangen, Schildkröten, ein Häschen zu den Füssen eines Löwen, ein Hund — eine Zusammenstellung, die Christum in seiner angebornen Herrlichkeit andeutet, wie er alle Kräfte der Natur in sich vereinigt, Herr über Leben und Tod ist und in seinem ewigen Reiche die mannigfaltigsten Gegensätze versöhnt. Das Callistinische Bild zeigt nur zwei Lämmer um Orpheus herum und scheint ein Uebergang zu dem guten Hirten. Uebrigens ist der Typus des Orpheus wohl schon gegen Ende des zweiten Jahrhunderts aus der christlichen Kunst gewichen. Viel länger dürfte sich derjenige des Hercules erhalten haben, nicht allein in Beziehung auf Simson und Jonas, sondern sogar auf den Apostel Petrus, vielleicht auch auf Christus selbst. In Kunstvorstellungen ist dieser Typus zwar bis jetzt nicht nachgewiesen, wohl aber auf Münzen und Inschriften: auf der griechich-lateinischen Grabschrift eines fünfjährigen Mädchens aus Arabien findet sich am Ende neben dem Bekenntnisse: *credo quia redemptor resurget* die Widmung: *Ἡρακλεῖ ἀρχηγέτει.* Hier steht der Tyrische Hercules, der ja auch sonst *ἀρχηγέτης* heisst, als Typus des in der Apostelgeschichte mehrmals mit dem nämlichen Prädicat belegten Erlösers.

Auch Theseus fand in der christlichen Kunst seine Verwendung. Das heidnische Alterthum hatte seinen Kampf mit dem Minotaurus oft dargestellt, und hieran schliesst sich ein merkwürdiges Werk christlicher Kunst, ein Mosaikbild in S. Michele zu Pavia. [4]) Man sieht darin das Labyrinth und in dessen Mitte den Minotaurus in Gestalt eines Centauren. Er hält in der Linken ein Schwert, in der Rechten den Kopf eines Menschen, dessen Rumpf unter seinen Füssen liegt. Hinter ihm

1) Rom. sott. II. 356 f.

2) **Bosio** p. 239 u. 255. **Aringhi** ed. Par. I. 317 u. 321. **Kinkel** a. a. O. I. Taf. VI. a.

3) **Rossi** Rom. sott. II. Taf. XVIII.

4) **Ciampini** Monim. II. 4 tab. 2.

steht Theseus, im Begriff, dem Ungeheuer den Kopf zu spalten. Darüber liest man die Inschrift:

Theseus intravit monstrumque biforme necavit.

Am Eingange des Labyrinths ist auf der einen Seite ein Drache, auf der andern Seite ein Flügelpferd abgebildet. Links von dem ganzen Bilde sieht man den David mit der Schleuder im Kampf mit dem Riesen Goliath, der mit seinem Speer auf ihn lossticht; rings um den Schild des Riesen steht:

Sum ferus et fortis, cupiens dare vulnera mortis;

über David aber steht der Vers:

Sternitur elatus stat mitis ad alta levatus.

Diese alte Darstellung, mit welcher vielleicht diejenige über dem Tympanum mancher romanischen Kirchen verwandt ist, dürfte jedoch schwerlich älter als das fünfte Jahrhundert sein.[1]

Anders als mit den bisher erwähnten Beispielen verhält es sich mit der Aufnahme mythologischer Kunstvorstellungen, die man nicht einfach als Typen umdeutete, sondern deren heidnischen Inhalt man als solchen stehen liess. Man wird sich vielleicht wundern, dass mythologische Vorstellungen in dem Sinne auf christlichen Denkmälern Platz finden konnten. Allein man erinnere sich, wie nach der Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion der Eintritt in dasselbe massenhaft zunahm, sehr erleichtert war und keineswegs immer aus den rechten Motiven geschah. Bald gab es eine synkretistische Richtung in der Kirche, indem Viele innerlich von der christlichen Lehre wenig durchdrungen, sich äusserlich mit der neuen Religion zurechtzusetzen suchten. Ein Amalgam christlicher und heidnischer Anschauungen entstand; so sehen wir es im Leben einzelner Männer, wie in den Dichtungen eines Ausonius, Synesius, in der plotinisirenden Richtung gewisser Philosophen wie Nemesius und Aeneas von Gaza, selbst in den dogmengeschichtlichen Bewegungen, die sich an den Namen des Arius anknüpfen. In schweren, aber siegreichen Kämpfen hat sich die Kirche dieses fremdartigen Geistes erwehrt. Auch in der Kunst hat sich jene sinnlose Vermischung geltend gemacht, aber sehr selten und ohne tiefern Einfluss zu gewinnen — ein deutlicher Beweis, wie der Geist des christlichen Volkes im Grossen und Ganzen von jener halb christlichen, halb heidnischen Richtung wenig berührt wurde und wie Unrecht man that, aus der Thatsache jener synkretistischen Richtung auf eine Veränderung im Wesen und Geiste des Christenthums zu schliessen.

Zu den Vorstellungen der letzten Art sind vielleicht manche antike Reminiscenzen zu zählen, wie sie sowohl auf Bildern als in Inschriften aufstossen. So, wenn als Ziel der Abgeschiedenen der Olymp und die Gemeinschaft der Götter (Superi), wenn anderseits die Hölle durch den Tartarus bezeichnet wird, wie auf einer Grabschrift zu Trier:

Ursiniano Subdiacono sub hoc tumulo ossa
Quiescunt. qui meruit sanctorum sociari sepulcri(s)
Quem nec Tartarus furens nec Poena saeva nocebi(t).
Hunc titulum posuit Lupula dulcissima coniux u. s. f.[1]

oder auf christlichen Grabsteinen öfter die heidnische Formel D · M *(Dis Manibus)* vorkommt. Ungleich auffallender sind die Vorstellungen des Apollo, des Mars, der Victoria auf unzweifelhaft christlichen Münzen, wie deren namentlich in Trier geprägte mit dem Bilde Constantins und christliche Embleme tragend vorkommen. Höchst merkwürdig ist ein berühmtes Schmuckkästchen aus dem vierten oder fünften Jahrhundert in der Sammlung Blacas, welches 1793 zu Rom gefunden wurde. Der Deckel enthält auf seiner Oberseite in einem Myrthenkranze, der von zwei Liebesgöttern gehalten wird, die Bildnisse eines Ehepaares und auf seinem Rande die Inschrift:

SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRI...[2]

Mit diesem, demnach nicht zu bezweifelnden christlichen Bekenntnisse der Gatten stehen nun aber die Reliefs des Kästchens in hellem Widerspruch. Auf der Vorderseite ist nämlich die Toilette der Venus marina dargestellt, welcher ein Triton den Spiegel vorhält; das Relief der linken Seite zeigt eine Nereide auf den Wellen schwimmend und von einem Amor begleitet.

Phaëtons Fall, die Dioskuren Castor und Pollux, Leda, Mercurius, der Raub der Proserpina sind gleichfalls Sujets, welche in ähnlicher Weise verwandt werden. Ein Sarkophag auf dem Cömeterium der h. Agnes zeigt Bacchus umgeben von Amoretten und den Symbolen der Jahreszeiten mit einer durchaus christlichen Inschrift. Auch auf dem Sarge der Constantia, der Tochter Constantins d. Gr., sieht man bacchische Scenen mit Eroten.

1) Vergl. Piper I. 136 f.

1) Lersch. Centralmus. III. n. 54. Le Blant. Inscr. chrét. de la Gaule. Nr. 293.

2) Visconti Opp. var. ed. Labus I. 216. Agincourt. Scult. tav. IX. Fig. 1 u. 8. Vergl. Piper a. a. O. I. 188 f. Mozzoni Tavol. Sacc. IV. p. 47.

Die aus den orphischen Mysterien hervorgegangene, auf heidnischen Sarkophagen so beliebte Scene mit Amor und Psyche ging nicht weniger in die christliche Kunst über. Die Ideen, welche hier zu Grunde lagen, von dem Wandel in diesem Leben als einem Thal des Todes, von der Prüfung und Läuterung der Seele und der seligen Wiedervereinigung mit dem Eros im Jenseits, empfahlen diese Vorstellungen auch den Christen. Auf einem Marmorsarg, der aus dem vaticanischen Cömeterium ausgegraben wurde und später zum Grabmal der Päpste Leo I., II., III., IV. benutzt wurde und der jetzt in der Peterskirche unter einem Altar der Capelle der Madonna della Colonna steht, sieht man neben Christus und den Aposteln zwei kleine Figuren, eine geflügelte und eine mit der Fackel, in welchen Amor und Psyche mit Bezug auf das knieende Ehepaar und hindeutend auf das Schicksal der Seele und ihre Hoffnung im Tode vorgestellt sind.[1])

Ein seltsames Beispiel, wie durchaus antike Kunstvorstellungen vom Christenthum aufgenommen und, christlich umgebildet, sich durch alle Jahrhunderte der Kunstentwicklung erhielten, mag eine symbolische Darstellung bieten, welche ich vor einigen Jahren veröffentlicht habe. Schon in altpersischen Sculpturen erscheint das Einhorn, ein fabelhaftes Thier, das zwischen Nashorn und Gazelle die Mitte hält. Bei Job. 39, 9 wird es als unzähmbar geschildert; im ganzen Morgenlande ging und geht die Sage, das wilde Thier lasse sich von keinem Jäger fangen, wenn es aber eine Jungfrau sehe, lege es sich friedsam in deren Schooss und schlafe ein. Das haben nun die alten Christen auf die göttliche Allmacht gedeutet, die im Schoosse der Jungfrau Mensch geworden sei. Gregor d. Gr. fand diese Umdeutung unwürdig, weil er sich in dem Einhorn das garstige Nashorn dachte, aber die Symbolik erhielt sich und spielte im Mittelalter sogar eine bedeutende Rolle. Auf einem alten Bilde in Braunschweig (Fiorillo II. 57) schläft das Einhorn im Schooss der Jungfrau, dabei ein Engel mit Horn, Spiess und Hunden. Der Dichter Conrad v. Würzburg lässt in der „goldenen Schmiede" S. 256 f. Gott Vater selbst als Jäger den eingebornen Sohn, das Einhorn, in den Schooss der Jungfrau treiben. Dieselbe Allegorie kehrt in den sogenannten Bestiaires der mittelalterlichen Literatur Frankreichs wieder.[2]) Annibale Carracci malte im Palast Farnese das Einhorn im Schooss der es schmeichelnden Jungfrau. Aus dem Mittelalter sind mehrere Darstellungen dieser Art nachweisbar; diejenige, welche dem Texte des Conrad v. Würzburg am genauesten entspricht, ist die dem 13. Jahrhundert angehörige Stickerei, welche sich früher in meinem Besitz befand.[1])

Ganz verschieden von den bisher beigebrachten Beispielen sind Darstellungen, in welchen positiv-heidnische und unchristliche Sujets ohne ihre Bedeutung zu verlieren und ohne einer christlichen Deutung und Umbildung fähig zu sein, unmittelbar neben solche gestellt sind, welche allem Anscheine nach dem Christenthum entlehnt sind. Solcher Art sind einige höchst merkwürdige Gemälde, welche in der Katakombe des Prätextatus an der Via Appio-Ardeatina, nicht weit von S. Callisto, entdeckt und zuerst von Bottari bekannt gemacht wurden. Auf einem derselben sieht man das himmlische Gastmahl — *bonorum iudicio iudicati* steht über den Köpfen der Beseligten geschrieben. Die Todte, welcher das Grab gehört, tritt durch eine Thür in den Saal der Himmlischen *(inductio)*, geleitet von ihrem Schutzengel *(angelus bolus)*. Ueber dem Ganzen steht die Inschrift:

(Vi)ncenti — hoc o .... quetes — vides — plures me — antecesserunt, — omnes expecto · manduca vibe (für *bibe*) *et beni (veni) at me — cum vibes — benefac — hoc — tecum feres. Numinis — antistes — Sabazis — Vincentius — hic — est qui sacra — sancta deum — mente pia — coluit.*

Auf einem andern Bilde ist das Gericht dargestellt. *Dispater* thront auf seinem Tribunal, die *Fata Divina, Mercurius, Alcestis* — alles heidnische Namen, stehen ringsum. Diese auffallende Mischung rein antiker und cynisch-heidnischer Anschauungen und Lebensweisheit mit anscheinend christlichen Ideen und dazu in den Fresken einer Katakombe hatte Raoul Rochette zu Behauptungen veranlasst, denen gemäss der Synkretismus viel tiefer in die Kirche eingedrungen, das heidnische Element sich viel breiter und mächtiger geltend gemacht habe, als man gewöhnlich zugab. Aber eine neuere Untersuchung der Katakombe und ihrer Gemälde zeigte, dass diese Grabgewölbe gar nicht den Christen, sondern einer jener orientalischen Religionsgesellschaften angehört hatten, deren Dogma und Cultus ein Gemisch von jüdischen, parsistischen, hellenischen und christlichen Anschauungen darstellte, und dass die auf jene Fresken gestützten Folgerungen Rochette's der Grundlage entbehren.[2])

1) Piper a. a. O. I. 217.

2) So bei Philippe de Thaun, bei Wright, Popular treatises etc., London 1841. Grässe, Beitr. z. Lit. u. Sage d. M. A. Dresden 1850 S. 68 f.

1) Vergl. die Publication derselben. Bonn. Jahrb. XLIX. 128. 1870.

2) Vergl. *Garrucci, les Mystères du Syncrétisme phrygien*, Paris 1854, und die Ausführungen im 4. Buche meiner *Roma sotterranea*, S. 193 f.

In der Sphäre des Göttlichen hat übrigens die christliche Kunst, namentlich in Deutschland, immer mehr alles Fremdartige ausgeschieden und also die mythologischen Erinnerungen aus dem antiken Heidenthum niemals zu massgebendem Einflusse auf das christliche Ideal kommen lassen. Nach der rein menschlichen Seite dagegen kann man weder der Renaissance, noch der modernen Kunst es zum Vorwurf machen, wenn sie mythologische Aufgaben zu einer relativen Berechtigung kommen lässt. Denn gewisse mythologische Ideen sind einfach ewig gültige Typen menschlichen Daseins nach seinem Urbild, wie nach seinem Zerrbild. Nachdem die Kunst im Dienste der Kirche ihren Weg vollendet hatte, schritt sie zu den Aufgaben fort, die im Kreise wie der Natur, so des menschlichen Lebens ihr erwachsen — eine Richtung, die schon vorher, selbst im Bereiche kirchlicher Vorstellungen sich ankündigte, als statt christlicher Charaktere gefühlvolle Gestalten, auch Scenen aus dem Familien- und Volksleben vorgeführt wurden. Es machte das Leben Anspruch, geschildert zu werden in der sinnlichen, wie in der geistigen Sphäre, nach der Schönheit und Beweglichkeit der einzelnen Erscheinung, wie nach den beseelenden Ideen und den Kräften, welche die geschichtlichen Verwicklungen beherrschen. Solches aber war zum Theil in dem alten Heroen- und Göttermythus ausgeprägt und in den Denkmälern des Alterthums sichtbar; es hatte manches dieser Gebilde sammt dem Mythus den Charakter der Nothwendigkeit; dergleichen konnte nicht zum zweiten Male willkürlich geschaffen werden. (Piper.) Die kirchliche Kunst konnte sich den rein menschlichen oder gar weltlichen Neigungen nicht fügen, sie musste sich in der Höhe und Reinheit des Ideals erhalten, und so war es für beide Theile gut, dass die Kunst, unfähig, mit ganzer Kraft und ausschliesslich dem Höchsten nachzustreben, sich in eine heilige und profane theilte. Das war an sich nicht zu vermeiden und auch kein absolutes Unglück, wenn auch immer ein Anzeichen der Decadenz; aber schlimm war es, dass die profane Kunst zur unheiligen ward und der heiligen häufig mit bewusster Absicht entgegentrat, der Begierde schmeichelte und bald zum mächtigsten Sprachmittel jener Richtung ward, die mit ihrer Lehre von der angeblichen „gesunden Sinnlichkeit" die Grundprincipien des christlichen Spiritualismus über Bord warf. Von dieser Richtung musste sich nothwendig der Genius der Kunst so gut wie der Schutzgeist der Sittlichkeit und der Wahrheit erzürnt abwenden.

Ein Kunstwerk aus der Zeit Kaiser Heinrich's des Heiligen.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

„Bon nombre de monuments démontrent que l'art de l'orfévrerie constamment en progrès durant le cours du douzième siècle• était arrivé à la perfection à la fin de cette periode. L'Allemagne a été à la tête du mouvement artistique à cette époque et elle s'est principalement distinguée dans l'art de l'orfévrerie."

Mit diesen Worten leitet Labarte im zweiten Bande seiner „*Arts industriels*" den Abschnitt über die Erzeugnisse der Goldschmied-Industrie in Deutschland ein, und wir müssen ihm Dank wissen, dass er in seinem ausgezeichneten Werke nicht nur zuerst den höchst gelungenen Versuch machte, das Kunstgewerbe in wissenschaftlicher Weise geschichtlich in seinen Entwicklungen darzustellen, sondern dass er uns auch eine grosse Reihe von Notizen brachte von Kunstwerken und Gegenständen, die, einzig in ihrer Art und werthvoll durch Kunst und Alterthum, viel zu wenig bekannt waren. Zu diesen gehört aus der vorgenannten Zeitperiode nach den Worten des Autors „*un magnifique bijou tout d'or conservé dans la riche Chapelle du palais du roi de Bavière*". Es ist das unter dem Namen *Altare portatile* Kaiser Heinrich's bekannte Reliquarium, zur Aufnahme grosser Kreuzpartikeln bestimmt.

0,44 hoch und 0,35 breit, besteht es aus zwei zusammengeklappten Holztafeln, die gegenwärtig innen mit Seidenstoff überzogen, aussen aber mit Goldblech und reichem Schmuckwerk bekleidet sind. Auf den ersten Augenblick merkt man, dass wir es hier mit einem Kunstwerk ganz seltener Art zu thun haben, einem Kunstwerk, an dem verschiedene Hände und zu verschiedenen Zeiten Proben ihrer künstlerischen Fertigkeit hinterlassen. Die vordere Seite zeigt ein prachtvolles Rahmenwerk, bestimmt, eine grosse Krystallplatte einzuschliessen, durch die man in eine kreuzförmige Vertiefung auf der zweiten Tafel, in welcher die Reliquien eingeschlossen waren, sieht. Dieses Rahmenwerk besteht aus zwei Flächen mit Perlen und Steinen geschmückt, einem Rundstab, einer Schräge und einem dritten Plättchen mit Inschrift. Die Art und Weise der Fassung der ungeschliffenen Steine und der Perlen ist ganz und gar die gleiche, wie sie auf einem Buchdeckel, der aus St. Emmeran in Regensburg in die münchener Staatsbibliothek kam, vorkommt. Labarte ersieht daran die Hand eines griechischen Künstlers, der in dem letzten Viertel des zehnten Jahrhunderts, jener Zeit, als unter Otto dem Zweiten

griechische Goldschmiede in Deutschland sich besonders bemerkbar machten, seine kunstreiche Hand an dieses Werk gelegt. Wohl möglich, dass auch zu gleicher Zeit unser Kunstwerk entstand, denn da wie dort sind die Verzierungen gleich. „*Les chatons élevés de plus d'un centimètre sur le fond comme dans la croix de Lothaire, offrent l'aspect des petits monuments à arcatures, ou bien sont découpés en feuillages d'une délicatesse achevée.*" (II. p. 108.) Eine ähnliche Arbeit kam in Deutschland nie vor; sie ist specifisch byzantinisch und nur im Orient zu Hause. Am untersten Rande ist unter den Steinen eine altchristliche Gemme mit dem Bildniss des h. Paulus, ganz in der Weise der Darstellungen auf den sogenannten Goldgläsern und mit griechischer Umschrift: *Ὁ ἅγιος Παῦλος*. An der Schräge ist ein eingravirtes fortlaufendes Ornament mit dem antiken Akanthusblatt nachgemachten Motiven, aber in der zu jener Zeit maassgebenden Form, wie sie noch heute in der griechischen Decoration vorkommt. Die Inschrift besteht aus vier Hexametern, und, vielleicht dem Versmaass zu Lieb, wie auf der bekannten Altartafel aus Basel im Hôtel Cluny zu Paris, ist die Ausdrucksweise etwas gezwungen.

Sie gibt uns über den Zweck, die Entstehung des Kunstwerks in seiner gegenwärtigen Form und den Urheber folgende Auskunft:

En Cesar Sophiae renitens Heinricus honore
Christe Creatori dabit hoc tibi munus honori
In quo sancta crucis pars clauditur ac decus orbis.
Redde vicem patriae donando gaudia vere.

Im ersten Hexameter fällt der Name *Heinricus* auf, und der Ausdruck: *Sophiae renitens honore* ist in dieser präcisirten Fassung wohl mit unserm „von Gottes Gnaden" zu übersetzen.

Kaiser Heinrich, der bekanntlich wie in späterer Zeit Herzog Albrecht V. von Baiern und seine zwei Nachfolger die Sammlung von Reliquien und seltenen Kunstwerken sich sehr angelegen sein liess, bekam dieses Kleinod direct oder indirect aus dem Orient und liess es durch byzantinische Künstler an seinem Hofe für den neuen Zweck herrichten.

Die Hand dieser byzantinischen Künstler hat sich in unverkennbarer Weise auf der zweiten Tafel gekennzeichnet, welche zum Verschluss der Kreuzpartikel eingerichtet war. Auf der vordern oder vielmehr innern Seite nämlich sind die Darstellungen der Evangelisten, aber in streng byzantinischer Weise, Johannes bärtig, Matthäus dagegen unbärtig; das Gewand und der Faltenwurf mit der auch von Dichon in seinem Malerbuch vom Berge Athos notirten unvermeidlichen Falte unter dem Knie. Auf der Rückseite ist in Silberblech gravirt, umrahmt von einer Reihe Heiligen-Medaillons in streng byzantinischem Costume, die anliegende Darstellung der Verehrung des Lammes von den beiden Testamenten.

Zwei Engel halten ein Medaillon, in dem das Lamm Gottes mit dem Kreuznimbus und aus der Herzwunde blutend, steht. Darunter sind drei Figuren: Melchisedech, durch die Darbringung von Brod und Wein, Aron, durch das Rauchfass und das Räucherwerkgefäss, und die Ecclesia durch Kelch und Fahne kenntlich. Diese drei Figuren stehen auf einer Wolkenlage, unter der das Opfer Abraham's dargestellt ist. Abraham mit erhobener Rechten ist so eben im Begriff, den gebundenen Isaak zu schlachten, und, wieder echt byzantinisch, hält er ihn an den Haaren gefasst; hinter ihm der mit beiden Hörnern in einen Dornstrauch sich verwickelnde Widder, und vor ihm der Altar mit doppelt über einander geschichtetem brennenden Holze.

Diese typologische Darstellung und Umstellung des Kreuzestodes Christi ist ganz und gar im Sinne und Geiste des Abendlandes, nicht aber des Orients. Ich habe in meiner Kunstgeschichte des Kreuzes weitläufig diesen Bilderkreis und die typologischen Zusammenstellungen erörtert, welche im Abendlande gerade zu dieser Zeit in Blüthe kamen. Dass wir einer solchen Darstellung hier begegnen, weist auf abendländische Kunsteinflüsse hin; die Art und Weise der Darstellung aber, die Figuren mit ihren Gewändern und selbst das Lamm Gottes im Kreisnimbus beruht auf orientalischen Traditionen, auf Traditionen, die gerade im eilften Jahrhundert auch im Abendlande sich mehr als sonst geltend machten. Dass dieser zweite Theil des Reliquiariums aus Kaiser Heinrich's Zeit stammt, unterliegt keinem Zweifel, und er ist ein neuer Beweis für das Ineinandergehen morgenländischer und abendländischer Kunstweisen im Kunstgewerbe, bevor auf dem Gebiet der Malerei und Plastik dasselbe geschah und einen neuen Kunstfrühling unter Giotto und den Pisanern herbeiführte.

München. Prof. Dr. Stockbauer.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von
Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 12. — Köln, 15. Juni 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die antike Innendecoration und die Ausschmückung christlicher Kirchen.

I.

Es gab eine Zeit, und sie ist noch gar nicht weit hinter uns, in der vorstehender Titel mit grossem Bedenken gelesen worden wäre. Die christliche Kunst ward in der Zeit unserer Romantik als ein so für sich Selbständiges und so von aller früheren Tradition Verschiedenes anfgefasst und erklärt, dass eine Anknüpfung derselben an die classische von den Archäologen vielfach in den bestimmtesten Ausdrücken als unstatthaft ausgegeben wurde. Man war auch in der Begeisterung für den specifisch gothischen Styl weit genug von der antiken Zeit entfernt, und es galt doch erst, diesen Styl wieder gründlich zu verstehen und die vorhandenen Bauruinen vergangener Jahrhunderte ihrer endlichen Erlösung und Erweckung aus dem Zauberschlafe der Vergessenheit und des Unbeachtetseins entgegenzuführen. Was man in dieser Beziehung geleistet, das steht für Ewigkeiten in monumentaler Fractur geschrieben, und gern sieht man heutzutage über so viele Zwerggestalten und Zerrbilder weg, die vor und neben den gelungensten Restaurationen in der Begleitung der Gothik auftraten. Aber wie zu allen Zeiten, wo statt des lebendig aus dem Volks- und Völkerleben sprudelnden Springquells natürlicher Kunstschöpfung nur gemachte und studirte Eklektik das Feld behauptet, der Drang sich geltend machte, weitere Zeiten und entlegenere Perioden in den Kreis der künstlerischen Forschung und Nachahmung zu ziehen, so blieb bekanntlich auch unser neu erwachtes Kunstbedürfniss nicht beim gothischen Style stehen, sondern dehnte seine Untersuchungen und zuletzt seine Sympathieen auch auf den dieser Zeit zunächst vorhergehenden Kunststyl aus. Das Verhältniss dieser wiederholten Auflage zum Original hat sich schon dem gothischen Style gegenüber dadurch gekennzeichnet, dass man lange Zeit nach einem passenden Namen hiefür suchte und den Ausdruck „germanische Kunst" für den Namen gothisch einführen wollte, und die „grossen germanischen Formen" in durchaus nicht immer glücklicher Nachbildung sind uns noch in lebendiger Erinnerung. Der vorgothische Kunststyl wurde unter den Begriff „byzantinisch" vorläufig untergebracht, was um so leichter geschehen konnte, als man von dem Wesen und dem Geiste des specifisch byzantinischen Baustyles, wie er durch Justinian besonders sich darstellte, zu wenig Kunde hatte, um über die Anwendung dieses Wortes in Verlegenheit zu gerathen. Der berühmte, erst jüngst verstorbene französische Gelehrte *Arcis de Caumont* war der Erste, der der abendländischen Kunstperiode, welche der gothischen vorherging, den Namen „romanisch" vindicirte, der seitdem in der wissenschaftlichen Welt auch hiefür allgemein angenommen wurde. Aber auch dabei blieb unsere wiedererwachte Vorliebe für die specifisch christliche Kunst nicht stehen, sondern ging noch einen Schritt weiter zu den ersten christlichen Bauten, die nach und unter Constantin errichtet wurden. Diese frühchristliche Kunst ist das Ideal, dem Dr. Hübsch zumeist seine Gunst zugewendet und dem er in seinem Werke

über die altchristlichen Kirchen ein schönes Monument gesetzt. Der romanischen und gothischen Kunst gegenüber hebt er die Vorzüge der Kunst dieser Zeit in schwunghaften Worten hervor und weiss in höchst gelungener Weise die Schwächen der ersteren zu Gunsten seines Lieblings zu verwerthen. Aber auch er hat, trotz allen Aufwandes theoretischen und praktischen Wissens der frühchristlichen Kunst kein neues Leben eingehaucht, und seine eigenen, auf Grund der Traditionen derselben gemachten Entwürfe beweisen am besten, dass alle bloss theoretischen und archäologischen Stylstudien über eine allgemeinere Kenntniss hinaus auf praktischem Gebiete ohne fruchtreichere Wirkung sind.

Mit diesem Streben war man nun wieder beim Beginn christlicher Kunstthätigkeit angelangt, und war man, nachdem alle Phasen ihrer Entwicklung retrospectiv durchgangen waren, über die eigentliche Frage, welche zu Grunde aller dieser Forschungen und Tendenzen lag, nichts weniger als einstimmig geworden. Eine ähnliche Thatsache findet sich indessen auch in der antiken Kunstgeschichte verzeichnet. Wie man in der letzten Zeit der römischen Republik und zu Anfang der Kaiserzeit die Plastik in Rom in ziemlich consequenter Richtung nach rückwärts in allen Stylarten und Verschiedenheiten nach einander pflegte, ist bekannt genug. Die rhodische wurde von der pergamäischen Schule, Lysippus von Skopas und Praxiteles abgelöst. Dann Phidias cultivirt und zu Cicero's Zeiten Polyclet, bis Augustus die Meister von Chios, Bupalos und Athenis und Hadrian sogar die Aegypter begünstigte, ohne damit etwas Anderes zu erreichen, als die verschiedenen Meinungen über die Vortrefflichkeit der einen oder andern Richtung nur noch weiter von einander zu entfernen. Wenn auch in Bezug auf das Stylideal des christlichen Kirchenbaues wie damals in der Plastik an eine Einstimmigkeit der Meinungen vor der Hand nicht zu denken ist, so hat doch unsere Zeit einen wesentlichen Schritt nach vorwärts in der Kenntniss und Erkenntniss der geschichtlichen Entwicklung desselben gethan und frühere falsche Ansichten berichtigt. Ein Haupt-Charakteristikon, das die ganze romantische Bewegung durchzog, ist die Abneigung gegen die Antike und die davon ausgehenden Berührungspuncte mit der christlichen Kunst. Diese Abneigung, die durch Gaume's Schriften auch auf das Gebiet der classischen Literatur ausgedehnt wurde, ist auch in dem Werke von Hübsch nicht überwunden, und er entschuldigt sich förmlich, mit seiner Ansicht von der Vortrefflichkeit der frühchristlichen Bauten so nahe an die Kunst der Antike hingetreten zu sein, wie er auch einen directen Zusammenhang beider Kunstweisen auf das Aeusserste, auf technische Fertigkeiten, feine Profilirungen und Zierformen beschränkt: aber schon damit glaubt er seiner Zeit gegenüber sich verdächtig zu machen, und er beruft sich zu seiner Rechtfertigung auf die Beibehaltung der lateinischen Sprache und Versmaasse für die Hymnen und Gesänge der Kirche. „Die altchristlichen Monumente", schliesst er seine Einleitung, „stehen vermöge ihrer kühnen Constructionen und der errungenen Vervollkommnung des Gewölbebaues hoch über den heidnisch-römischen, und hierin wurden sie durch die mittelalterlich-christlichen Kirchen keineswegs überholt; hinsichtlich der correcten statischen Hauptgestaltung der Elemente fand gleichfalls kein Fortschritt weder in der romanischen noch gothischen Architektur Statt, und auch in der formalen Ausbildung, die wohl bewusst nach classisch christlicher Weise, wiewohl allerdings nicht mehr jene antike Freiheit und Zierlichkeit erreichend, Statt fand, wurde die altchristliche Architektur — den Thurmbau ausgenommen — nichts weniger als überboten durch die romanische und kann sich nach allen Seiten hin mit der gothischen messen, die allerdings ihre formale Ausbildung bis zum kleinsten Gliedchen harmonisch vollbracht hat, aber dabei weit von dem wahren naiven Standpunct der Kunst abgeirrt ist..... Wie wir uns aber noch an den erhabenen kirchlichen Hymnen der grossen Kirchenväter des vierten und der nächstfolgenden Jahrhunderte — eines Ambrosius, Augustinus, Prudentius, Basilius etc. — erbauen, welche trotz des beibehaltenen classischen Metrums und der classischen Tonweisen dennoch echt christlich sind, so muss man auch dem Kirchenbaue jener grossen Periode, trotz der beibehaltenen antiken Elemente einen echt christlichen Charakter zuerkennen."

Das unausgesetzte fleissige Studium der antiken Denkmäler und die Strebsamkeit der jüngsten aller Wissenschaften, der christlichen Archäologie, hat indessen die von der Romantik gepflegten Ideale auf schwere und festere Postamente gesetzt und eine Reihe von Ansichten beseitigt, die ohne genügende Begründung in die Styl- und Kunstgeschichte eingeführt wurden. Dahin gehören vor Allem die Ansichten über die ursprüngliche Gestaltung des christlichen Kirchenbaues und seine Stellung zur antiken Architektur. Nach den bis jetzt gewonnenen Resultaten darf als unzweifelhaft die Abstammung der christlichen Cult-Basilika von der römischen Haus-Basilika der Kaiserzeit, und die der sogenannten Centralbauten von den gleichen Bauten in den römischen Thermen angenommen werden, ein Ergebniss, dass auf die gründlichsten Untersuchungen und Forschungen basirt und von der Geschichte bestätigt wird. Diesem gegen-

über und zur Seite wollen wir eine Untersuchung über die Innendecoration der römischen Bauten anstellen und sehen, ob sich vielleicht auch davon einzelne Traditionen in die christlichen Kirchen gerettet und dann vielleicht in modificirten Formen sich uns überliefert haben. Der Gang unserer Untersuchung wird sich demnach zuerst auf das antike Haus und die antiken Feste, dann auf die Ausschmückung der frühchristlichen Kirchen und endlich auf die Entwicklungsgeschichte jener Motive und Elemente erstrecken, welche aus dem antiken in den christlichen Bau übernommen wurden. Dass bei solchen Untersuchungen sich manche Lücken zeigen werden und da die Schwierigkeit gross ist, aus Verwandtem und Gleichheitlichem mit Bestimmtheit dasjenige bezeichnen zu können, was sich nicht bloss neben einander, sondern aus einander entwickelt hat, auch manche Ansichten noch mit Vorsicht auftreten, versteht sich von selbst und wird der Leser darüber mit Billigkeit urtheilen.

Wenn wir von der inneren Ausstattung der Wohnräume und Paläste der Römer uns Kunde verschaffen und Rechenschaft geben wollen, sind wir auf verhältnissmässig dürftig fliessende Quellen angewiesen. Die Monumente sind ihres inneren Schmuckes entblösst auf uns gekommen, und die Andeutungen der Schriftsteller, namentlich der Komödiendichter, können für unsern Zweck nur mit grosser Mühe gesammelt werden. Pompeji freilich und Herculanum hat uns ein günstiges Geschick erhalten, aber die Decorationen dieser wiedererstandenen antiken Städte brauchen für unsern Zweck selbst wieder einen Commentar, und dann waren dies arme Landstädtchen, die auch nicht im entferntesten mit der Pracht römischer Decorationsherrlichkeit sich vergleichen dürfen.

Am vollständigsten, wenn hier von einer Vollständigkeit gesprochen werden kann, hat Semper (Der Styl. I. S. 276 fgg.) unsern Gegenstand behandelt und wir werden hier am meisten auf ihn Bezug nehmen, was auch ohne weitere Citation der Leser gütig im Gedächtnisse behalten möge.

Der Plan des antiken Hauses concentrirt sich bekannter Maassen um das Atrium. Dieses und das daran gereihte säulengetragene Peristyl sind die eigentlichen Wohn- und Empfangszimmer, in denen die wichtigsten häuslichen und gesellschaftlichen Verhandlungen gepflogen wurden. Hier empfing der Patron seine Clienten und der Hausherr den Besuch der Freunde, hier wurden die Familienfeste gefeiert und hier stand, nach frühestem Brauche wenigstens, das Ehebett des Hausvaters. Dass solche verschiedene Bestimmungen Eines und desselben Raumes nur mittels temporärer Umgestaltungen desselben möglich wurden, liegt auf der Hand, und diese bestanden darin, dass man mittels Draperieen und Teppichwerk den grossen Raum in eine Reihe kleiner Cabinets zerlegte und so demselben eine sich allen Bedürfnissen und Vorkommnissen anfügende Elasticität und Dehnbarkeit gab. Diese Teppiche waren theils Draperieen, *καταπετασματα*, die aufgehängt wurden und faltenreich herunter fielen, theils waren sie nach Art der Jägernetze aufgestellt und durch Pfosten und bewegliche Gerüste gehalten, *περιστρωματα, aulaea*. Erstere waren an den Wänden der Umfassungsmauern, zwischen den Säulen des Peristyls und als reiche Portière über den Thüren; letztere dagegen bildeten den Complex der innerhalb des Atriums arrangirten Cabinette und Zellen und waren ein nothwendigster Hauseinrichtungs-Gegenstand. Diese Teppichwände reichten aber nie bis zur Decke, sondern liessen den oberen Theil der ganzen Höhe frei, so dass dadurch die Einheitlichkeit des Atriums wieder hergestellt wurde. Ihre Verwendung ist aus den pompejanischen Wandmalereien ersichtbar und zu ihrem Verständniss vorauszusetzen.

Die allgemeine Anordnung der Verzierung an den inneren Wänden besteht aus einem Sockel, der etwa den sechsten Theil der Wandhöhe einnimmt und breite Pilaster trägt, halb so breit als der Sockel, mittels welcher die Wand in drei oder mehrere Felder abgetheilt wird. Diese Pilaster tragen einen Fries, der ungefähr den vierten Theil der ganzen Wandhöhe ausmacht und regelmässig von anderer, und zwar lichterer Farbe ist.

Dieser Fries ist in fortlaufender ununterbrochener Richtung über sämmtliche Wandfelder hingeführt und mit luftigem Stangenwerk mit Guirlanden und Festons geziert. Ohne Zweifel haben wir in dieser Decorationsart die ursprüngliche Einrichtung des Atriums zu erkennen, welche, nachdem die Teppichwände mit ihren Gestellen stabil geworden und in Mauern verwandelt waren, in dieser Weise traditionel sich erhielt. Der Sockel mit den Pilastern und Feldern repräsentirt die alten Teppichscheidungen, der Fries darüber aber den leeren, über den zeltartigen Einbauten sichtbaren Raum, der, nur mit einem Gesimse oben gekrönt, alle die kleinen Gezimmer und Cabinette überdeckte. Dass die Felder oder Panneaux mit bestimmter Rücksicht auf deren Antecedens, die gestickten, gewebten und gemalten Teppiche, gebildet wurden, ergibt sich aus mehreren Bildwerken, in denen dieses Motiv ganz unmarkirt hervortritt, z. B. im Hause des Argos und der Jo in Herculanum (Zahn II. 65); dass aber das ganze malerische Arrangement aus den spanischen Scheidungswänden ent-

standen, zeigt z. B. die Wandmalerei im sogenannten Hause zum Labyrinth in Pompeji, welche Gruner (*specimens of ornamental art, 35*) mittheilt und welche einen offenen Säulenhof zeigt, der, mit Teppichen umspannt, oben den freien Himmel sichtbar werden lässt, während die Teppiche selbst ganz wie die gewöhnlichen Wanddecorationen Sockel, Pilaster und Felder zeigen, ausserdem aber oben die Enden der aufgespannten Tuchflächen, auf denen vier Tauben sitzen. Die zahlreichen Einbauten und phantastischen Pavillons auf den Wänden Pompejis und Herculanums sind, wenn auch malerisch aufgeputzt und vielfach umgewandelt, immer noch in bewusster oder unbewusster Erinnerung an die alten Decorationen des Atriums componirt, und wenn Vitruv über diese Decoration sich missbilligend ausspricht, so folgt daraus bloss, dass zu seiner Zeit, in der diese Fachwände durch Mauern ersetzt waren, der ursprüngliche Connex zwischen der alten Decoration und der davon in der Malerei noch nachklingenden Tradition ihr wenigstens unverständlich geworden war.

Ueber die Höhe dieser Schirmwände geben gleichfalls die pompejanischen Gemälde und einzelne plastische Reliefs noch Andeutungen. Auf dem bekannten Relief, welches die Hochzeit des Jason mit der Glauke vorstellt, ist der Hintergrund eine faltige Draperie, die zwischen Pfeilern aufgehängt ist; auf der aldobrandinischen Hochzeit war der Hintergrund früher durch stehende Wände nach Art der chinesischen Wandschirme decorirt. Vielfach kommen auf Wandmalereien hinter den gemalten Schirmen die Köpfe der Vorbeigehenden zum Vorschein, und auch auf der Theaterbühne waren die Schirmwände die Auläen und Siparien, von denen später noch gesprochen wird, nur so hoch, dass die zum Spiel sich vorbereitenden Personen dadurch gerade verdeckt wurden. Darüber, über diesen am Boden aufgestellten Schirmen, erhob sich der Bühnenbau, der luftig und farbig decorirt durch Verdecken seiner Basis in seiner malerischen Wirkung nur noch verstärkt wurde und ohne Zweifel für die Decorationsmalerei in den Palästen und Häusern von grossem Einflusse war.

(Schluss folgt.)

Joseph von Keller.

Aus dem „Düsseldorfer Volksblatt." (Nekrolog.)

Einer der bedeutendsten reproducirenden Künstler aller Jahrhunderte, der Begründer der Düsseldorfer Stecherschule, die hauptsächlich ihm ihren Weltruf verdankt, der feinfühlende Zeichner mit Stift und Grabstichel, der Schöpfer grossartiger Werke, die sowohl physische als geistige Riesenkraft erforderten und in ihm fanden, — Joseph von Keller ist nicht mehr.

So lange das Palladium christlicher Cultur uns vor dem Rückfalle in die Barbarei des Unglaubens bewahren wird und damit der Sinn für das wirklich Schöne und wahrhaft Erhabene uns erhalten bleibt, wird der Meister der Disputa und der Madonna del Sisto in der Kunstgeschichte glänzen — nicht minder Keller's Ruhm, als den des Malerkönigs Rafael verkündigend und erhaltend bis in die fernsten Zeiten.

Autodidakt im vollsten Sinne des Wortes, hat er durch unermüdlichen Fleiss und ausdauernde Energie, verbunden mit hoher Begabung, eine Stufe in seiner Kunst erklommen, wie Wenige vor ihm; wohl kann man sagen, dass bis jetzt kein Kupferstecher, was Correctheit der Zeichnung und Feinheit des Ausdruckes angeht, ihn übertroffen hat, und da er nur die schwierigsten Aufgaben sich zu stellen gewohnt war: die Wiedergabe der classischen religiösen Historie, so reissen diese Eigenschaften seines genialen Grabstichels den Freund der erhabenen Kunstschöpfungen christlicher Meister zur höchsten Bewunderung hin.

Joseph von Keller ist geboren am 31. März 1811 in Linz a. Rh., wo seine Eltern in bescheidenen Verhältnissen lebten. Von zehn Kindern der Aelteste, empfing er den ersten Unterricht am Progymnasium seiner Vaterstadt und that sich, trotzdem die dortigen Lehrkräfte höchst ungenügend waren, schon frühzeitig im Zeichnen hervor. Ein Geschäftsfreund des Vaters, von den Leistungen des Knaben überrascht, vermittelte die Aufnahme desselben als Lehrling in die Schulgen'sche Kunst-Anstalt zu Bonn, welche später als Kupferdruckerei der Königlichen Kunst-Akademie nach Düsseldorf verlegt wurde. Kaum 15 Jahre alt, musste er schon das väterliche Haus verlassen, um möglichst bald seinen Eltern und jüngern Geschwistern eine Stütze zu sein. Da in der Bonner Anstalt ausser den mercantilischen Arbeiten nur kleinere Heiligenbilder in der damals beliebten Punctirmanier gestochen wurden, so fühlte der höher strebende Jüngling in dieser Thätigkeit sich keineswegs befriedigt, benutzte die frühen Morgen- und späten Abendstunden, um sich im Zeichnen zu vervollkommnen, und begann hier schon, so gut es ohne Lehrmeister gehen wollte, sich in der Linienmanier, welche die höchste Vollendung in der Correctheit der Zeichnung und im Ausdruck der Empfindung gestattet, auszubilden.

Zu Statten kam ihm dabei, dass gerade zu dieser Zeit Götzenberger, ein Schüler Cornelius', mit der Ausschmückung der Universitäts-Aula in Bonn beschäftigt war, der sich, Keller's ungewöhnliches Talent erkennend, des jungen Künstlers liebevoll annahm. Nach mühevollen Vorarbeiten wagte

der 21jährige Jüngling, unter Götzenberger's Anleitung, die beiden ersten grösseren Platten nach den Frescobildern in der Aula: die „Theologie" nach Hermann und die „Philosophie" nach Götzenberger, zu unternehmen. Natürlich klebten diesen Erstlingsarbeiten noch manche Mängel an, allein Keller's hohes Talent und die hervorragendsten Eigenschaften desselben, Correctheit der Zeichnung und liebevolles Eingehen in den Charakter des Gegenstandes, waren darin schon unverkennbar.

Nach Vollendung dieser Arbeiten beschloss Keller, den Mangel künstlerischer Unterstützung und Anregung schwer empfindend, sich nach Düsseldorf zu wenden, wo unter Schadow's Leitung die Kunstschule immer mehr emporblühte. Als er 1835 dorthin kam, sah es in seinem Fache allerdings noch traurig aus: denn von dem alten Professor Thelott, einem nur höchst mittelmässigen Stecher in der Punctirmanier, hatte unser Keller nichts mehr zu lernen.

Da war es denn der jetzige Galerie-Director zu Dresden, Professor Dr. Julius Hübner, ein nicht nur als Künstler, sondern auch durch seine vielseitige hohe Bildung ausgezeichneter Mann, der sich Keller's materiel und geistig annahm, ihm mit Aufopferung jede Unterstützung lieh und, man kann es wohl aussprechen, so der intellectuelle Begründer von Keller's Grösse wurde. Bis an sein Lebensende hat dieser ihn aber auch dankbar im Herzen getragen — es ist ein treues Freundschaftsband geworden bis über das Grab hinaus. Das grosse Blatt: „Roland, die Prinzessin Isabella von Galizien befreiend", welches der Kunstverein für Rheinland und Westfalen zur Vertheilung brachte (1838), gibt Zeugniss von dem Zusammenwirken beider Freunde.

Bereits seit 1837 hatte Keller eine kleine Schar von jungen Kupferstechern um sich versammelt und unterrichtet, nachdem ihm von Seiten der Akademie, um ihn an dieselbe zu fesseln, ein grosses Atelier eingeräumt worden war.

Nach Thelott's Tode wurde er 1839 als Lehrer der Kupferstecherkunst förmlich angestellt, und so wurde, wie wir es Eingangs gesagt, Keller der Gründer der Düsseldorfer Kupferstecherschule.

Zu seiner weiteren Ausbildung machte Keller im Jahre 1837 eine Reise nach Paris, wo ihn die Altmeister Desnoyers und Forster freundlich aufnahmen und zu fernerem ernsten Streben ermuthigten. Dort stellte er auch seine bisherigen Arbeiten aus und errang im Salon den ersten Erfolg: eine goldene Medaille. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, begann er im Auftrage des Kunstvereins die Stahlplatte „Himmelskönigin" nach Deger's Bild in der St. Andreaskirche, und vollendete sie im Jahre 1840. Dieses Blatt, das an Innigkeit der Empfindung seines Gleichen sucht, hat die Ehre gefunden, in tausend und abertausend Copieen über die ganze Welt verbreitet zu werden.

In Paris hatte Keller von einem kunstsinnigen Verleger den Auftrag erhalten, ein Prachtgebetbuch mit Stichen nach Zeichnungen von Overbeck zu schmücken. Diese zehn Blätter der „*Heures nouvelles*", so wie die später von ihm in Rom nach Ed. Steinle ausgeführten sechs Stiche zum „Himmlischen Palmgarten" sind die Prototypen höchster Vollendung der Stechweise, welche die Franzosen seitdem „*manière allemande*" nennen.

Der grosse Erfolg, den der Kunstverein mit der Deger-Keller'schen Himmelskönigin errungen, veranlasste denselben, unsern Künstler für eine grössere Arbeit zu gewinnen, und er forderte ihn zu Vorschlägen auf. Nun im besten Mannesalter stehend, seiner Kräfte sich bewusst und schon lange von dem sehnsüchtigen Wunsche getragen, ein Hauptwerk des grössten christlichen Malers vervielfältigen zu können, erbot er sich, die Rafaelische Disputa, oder richtiger gesagt Theologie, aus den Stanzen des Vaticans in ungewöhnlicher Grösse auszuführen. Obgleich anfänglich die Kühnheit des Antrages überraschte, wurde derselbe doch acceptirt in der Ueberzeugung, dass Keller durch glückliche Vollendung dieser Platte nicht nur sich selbst, sondern auch dem Kunstverein ein unvergängliches Denkmal setzen würde.

Gleich nach Abschluss des Vertrages (1841) reiste Keller nach Rom ab, um dort die Zeichnung anzufertigen. Vorher führte er jedoch seine Gattin, die Tochter seines ersten Lehrmeisters, Bertha Schulgen, heim, die ihm auf der Reise und in Rom ein gemüthliches Heimwesen schaffte und die ferne Heimath durch ihr treues Walten weniger vermissen liess. Auch sein jüngster Bruder Franz, den er in seiner Kunst heranbildete, begleitete ihn auf der italienischen Reise. In Rom wurde denn auch dem Paare der erste Sohn geboren. Die Zeichnung der Disputa hat ihn mit wenigen Unterbrechungen zwei Jahre in Anspruch genommen, ist dafür aber auch ein Meisterwerk, welches nur sein völliges Aufgehen in dem Gegenstande, sein feiner und begeisterter Sinn, der Auge und Stift vollständig beherrschte, hervorzubringen vermochte. Wenn wir angeben, dass diese Zeichnung eine Grösse von ca. 40 Q.-Fuss hat und auf das vollendetste durchgeführt ist, so brauchen wir nicht zu sagen, dass kaum ein Zweiter sich an eine solche Aufgabe wagen wird. Der hochselige König Friedrich Wilhelm IV., dessen Andenken als milder Regent und aufgeklärter, kunstsinniger Beschützer alles Edeln und Schönen immerdar gesegnet bleiben wird, hat diese Zeichnung aus eigenen Mitteln angekauft und dem Berliner Museum überwiesen.

In Rom vollendete Keller noch eine grössere Platte in Cartonmanier nach Rafael: die h. Dreifaltigkeit aus der S. Severo-Kirche in Perugia. Dieses Blatt ist desshalb merkwürdig, dass, wie für Rafael die Composition, so für Keller der Stich desselben die Vorarbeit zur Disputa bildete. Ausser

den kleinen Stichen nach Steinle kamen auch hier noch die vier Evangelisten nach Overbeck, der ihm ein treuer Freund und Berather wurde, zu Stande.

Nach seiner Rückkehr aus Italien (1844), wo er keine der Hauptstätten der grossartigen christlichen Kunstbestrebungen unbesucht gelassen, begann Keller mit frischem Muthe die Hauptarbeit seines Lebens, die ihn ca. 12 Jahre beschäftigen sollte. Trotzdem der Kunstverein noch niemals so grosse Opfer für die Herstellung einer Platte gebracht, war doch das materielle Ergebniss für unsern Künstler sehr gering, zu dem er die Dimensionen der Platte noch gesteigert hatte in der Erkenntniss, nur dadurch seine Aufgabe ganz lösen zu können. Den Stich der Disputa dürfen wir als so bekannt voraussetzen, dass ein näheres Eingehen darauf überflüssig erscheint. Die Kritik aller Länder hat sich so eingehend damit beschäftigt, und zwar ausnahmslos zum höchsten Ruhme Keller's, dass wir uns nur gestatten wollen, eine Stelle aus dem Werke „Rafael's Disputa" von dem bekannten Kunsthistoriker Professor Braun in Bonn anzuführen: „Diesem Geiste künstlerischer, freier Hingabe und reiner Andacht ist die erstaunenswerthe Ausdauer entsprungen, welche auf alle Theile unserer Nachbildung des grossen und ausgedehnten Werkes den gleichen Fleiss, die gleiche Liebe, dieselbe Frische ausbreitet..... Die Sorgfalt für das Einzelne auf unserm Bilde wird von der Liebe zum Ganzen getragen. Der nachbildende Künstler hat es verstanden, vermöge einer glücklichen Intuitionsgabe das Bild Rafael's in jenem Zustande seinem Geiste gegenüber zu stellen, in welchem es aus dem Geiste und der kunstreichen Hand des grossen Meisters von Urbino hervorging, in seiner ursprünglichen Reinheit, Klarheit und Glanz, ehe noch Menschen und Dinge ihren Einfluss darauf ausgeübt hatten."..... Beim Anblicke des Riesenwerkes, der grössten Platte, welche je ein Kupferstecher unternommen, können wir uns der Wehmuth nicht erwehren, dass es neben der bedeutenden geistigen Anstrengung auch die physischen Kräfte Keller's so sehr in Anspruch genommen, dass in diesem Kraftaufwande wohl der Keim seiner nachherigen Kränklichkeit zu suchen ist.[1]) Einige bedeutende Blätter verdanken dieser Zeit noch ihre Entstehung. Die Grabtragung nach Overbeck, die Madonna der Appollinaris-Kirche und die *Regina Coeli*, beide nach Deger, Christus im Grabe nach Ary Scheffer.

Nach Vollendung der Disputa, welche ihm eine Fülle von Auszeichnungen brachte, stach Keller noch eine „*Mater dolorosa*" und „*Salvator mundi*", zwei Brustbilder nach Deger, deren Köpfe, von ungewöhnlich grossen Dimensionen, einen bedeutenden Fortschritt in der Virtuosität seines Grabstichels erkennen lassen.

Nun sind wir bis zu dem Zeitpuncte angelangt, wo Keller die enormen Anstrengungen, welche ihm die Disputa gekostet, überwunden zu haben glaubte und sich mit neuen weitaussehenden Planen trug. Nur die Wiedergabe eines der Hauptbilder Rafael's konnte dem nun vollendeten Meister genügen, und so wählte er sich denn die *Madonna del Sisto* aus der Dresdener Galerie.

Die Aufgabe war um so schwieriger, als er mit diesem Bilde zwei bedeutende Vorgänger, Müller und Steinle, zu übertreffen hatte. Im Sommer 1862 finden wir Keller in Dresden mit der Vollendung der Zeichnung nach dem Rafael'schen Bilde beschäftigt. Die sehr grosse Platte (Bildgrösse 27½ zu 20½ Zoll) konnte erst im Jahre 1871 nach mühevoller, fast achtjähriger Arbeit dem Drucke übergeben werden und fand den ungetheiltesten Beifall der Kenner. Eine Autorität, Professor Dr. A. Springer, sagt darüber in einem eingehenden Artikel:

.... „Durch die überaus zarte Behandlung des Hintergrundes, der, trotzdem er mit unzähligen Engelsköpfen angefüllt ist, nicht den Charakter des Wolkenschleiers verlieren darf, durch den hellleuchtenden Ton, der über das ganze Blatt sich lagert, ruft der Künstler die rechte Stimmung in uns hervor und bannt, Rafael's Sinn tief durchdringend, die plötzliche Erscheinung der Madonna in ihrer ganzen Herrlichkeit vor unser Auge. Dem Vorgange des Originals treu folgend, vermeidet Keller alle scharfen Contraste, überträgt durch seine Abtönung innerhalb einer begränzten Scala den eigenthümlichen Schmelz der Dresdener Galerieperle unübertrefflich auf den Stich. Selbstverständlich kommt die höchste Kraft auch des nachbildenden Künstlers bei der Darstellung der Hauptgruppe zur Geltung. Wie im Originale leuchten im Keller'schen Stiche die Augen der Madonna und des Christuskindes in tiefem Feuer, prägt sich in den Köpfen die wunderbare Vereinigung von Hoheit und Anmuth glücklich aus, erscheinen die Fleischtheile eben so zart und leicht, wie das Gewand der Madonna markig und gross. Das Hauptverdienst Keller's beruht aber darauf, dass die Schilderung der Hauptgruppe seine Kraft nicht erlahmen machte. Ihm gelingt es auch, die Anmuth der h. Barbara, die bei Keller zu ihrem vollen Recht gelangt, treu zu reproduciren; sein Grabstichel versteht sich eben so meisterhaft auf die von Rafael gleichsam nur hingehauchten beiden Engelsköpfe, wie auf das massig behandelte Messgewand des h. Sixtus, auf den schönen Linienfluss der Gestalten, wie auf die begeisterte Innigkeit, die aus allen Köpfen strahlt und das herrlichste Werk der letzten Jahre Rafaels mit seinen Jugendschöpfungen verknüpft. Man

1) In Jedermanns Gedächtniss ist noch der unheilvolle Brand, der unsere Akademie betroffen; da ist denn auch die Platte der Disputa mit den noch vorhandenen Abdrücken vernichtet worden.

muss auf dem Blatte den Wurf der Gewänder, jede einzelne Falte studiren, das reiche, feine Spiel der Halbschatten beobachten, diese stets am rechten Orte angewandte Verschiedenartigkeit der Stichführung prüfen, um sich zu überzeugen, wie gewissenhaft Keller gearbeitet. wie gründlich er das Bild der Sixtinischen Madonna begriffen, wie vollkommen er sich in den Geist Rafael's eingelebt hat. Keller's Kupferstich ist Rafael's würdig."

Schon diese letzte grosse Schöpfung Keller's musste mehrfach durch seinen leidenden Zustand unterbrochen werden. Nach glücklicher Vollendung derselben aber hat er sich nicht wieder ganz erholen können, wiewohl es die Seinigen nach früheren Vorgängen noch immer hofften. Ein Unterleibsleiden rieb ihn allmählich auf, trotzdem blieb auch in der Krankheit sein Geist frisch und lebendig. Nicht ahnend, welches nahe Ziel der Allmächtige ihm gestellt, war er bald nach Vollendung der Sixtina schon wieder mit einer Rafael'schen Composition: „Petri Fischzug" beschäftigt und hoffte, eine Reise nach London unternehmen zu können, um dort vor dem Originale seine Zeichnung zu beenden. Diese Zeichnung, ein theures Andenken für die Seinigen, ist unvollendet geblieben, und wie das Bild der Transfiguration, das des grossen Malers Meisterhand nicht mehr zu beendigen vermochte, am Sarge Rafael's, so stand an Keller's Sarge jenes letzte Zeichen seines ernsten, hohen Strebens.

Keller ist nur 62 Jahre alt geworden; er war nicht gross, aber kräftig gebaut, und schien eine längere Lebensdauer zu versprechen. Vermählt seit 1841, vergalt ihm die treue Gefährtin in Freud und Leid seine Liebe durch aufopfernde Pflege und sorgsame Aufmerksamkeit. Die Ehe wurde mit sechs Söhnen gesegnet, von denen einer ihm in die Ewigkeit vorangegangen ist. Nach mühevollen Anstrengungen suchte und fand Keller nur Erholung in der Familie, allzeit ein liebevoller, treuer Gatte, ein für das geistige und leibliche Wohl seiner Kinder unermüdlich besorgter Vater. Der Stolz und die Stütze seiner Familie, steckte er seiner Aufopferung auch als Sohn und Bruder keine Gränzen. Seinen Schwiegereltern, unter deren Aufsicht er die ersten Schritte auf seiner ruhmvollen Laufbahn begonnen, bewahrte er stete Liebe und Dankbarkeit.

Auf den ersten Anblick mochte Keller manchmal unzugänglich und abwehrend erscheinen, doch barg diese etwas ernste Schale ein vortreffliches, menschenfreundliches Herz. Alles Schlechte war ihm zuwider, dagegen begeisterte alles Gute und Edle ihn bis zur vollständigen Hingebung. Und dieser Mann, dem alle Ehren der Welt zu Theil wurden [1]), dessen Umgang die Höchsten nicht verschmähten [2]), konnte bescheiden und demüthig Dem alle Ehre zuweisen, auf dessen alleinige Verherrlichung alle seine Bestrebungen gerichtet waren: dem Allmächtigen. Seine tiefe und innige Religiosität leuchtet aus allen seinen Handlungen, aus allen seinen Werken hervor; sie ist es, die denselben den Stempel des Erhabenen, Ehrfurchtgebietenden aufdrückte.

Die Kunst war ihm stets ein Gebet und in dem Gebete, das alle seine Arbeiten begleitete, lernte er das wahre und höchste Ideal aller Kunst, die ewige, göttliche Schönheit selbst, immer tiefer kennen und inniger lieben; hier schöpfte er Kraft und Begeisterung, durch und in der Kunst nach diesem göttlichen Ideale unermüdlich zu streben.

Und wie er gelebt und gewirkt, so ist er auch gestorben: als treuer Sohn unserer heiligen römisch-katholischen Kirche, demuthvoll und freudig alles ohne Ausnahme glaubend und bekennend, was sie verkündigt, und erfüllend, was sie vorschreibt.

Wir Zurückbleibenden aber wollen uns namentlich in jetziger Zeit erheben und stärken an dem Beispiele dieses bedeutenden Geistes und starken Charakters. Friede seiner Asche! W. S.

Ein Verzeichniss von Kirchenschätzen der Abtei St. Salvator zu Prüm im 11. und 12. Jahrhundert.

Das älteste Verzeichniss von Kirchenschätzen ist wohl jenes, welches in den „*Gesta apud Zenophilum*" sich findet. Papirius Massonius veröffentlichte diese Gesta zuerst aus einer Handschrift zu Comery bei Tours, welche allein dieses wie noch einige andere Actenstücke enthält. Nach ihm gab sie Baluze in seinen Miscellan, tom. II. aus derselben Handschrift verbessert heraus, dann im Anhange zum *Optatus Milevitan*. Dupin, der dieselbe Handschrift benutzte, ferner Gallandius und Routh. Aehnliche Verzeichnisse von Kirchenschätzen anderer Kirchen im Mittel-

1) Keller war Commandeur des päpstlichen St. Sylvester-Ordens, des sächsischen Albrechts-Ordens, Ritter des würtembergischen Kronen-Ordens I. Classe, des preussischen Rothen Adler-Ordens III. Classe mit der Schleife, des Kronen-Ordens III. Classe, des päpstlichen St. Gregorius-Ordens, des belgischen Leopold-Ordens, der französischen Ehrenlegion, des österreichischen Franz-Joseph-Ordens. Mit dem würtembergischen Orden war die Erhebung in den persönlichen Adelsstand verbunden. Die Kunst-Akademieen von Berlin, Petersburg, Brüssel und Wien ernannten Keller zum Ehrenmitgliede, und schon im Jahre 1854 wurde er zum *membre correspondant de l'institut de France* gewählt. Alle ihm verliehenen Medaillen aufzuzählen, möchte zu weit führen; es sei nur erwähnt, dass die Ausstellung der Disputa in Paris ihm die *grande medaille d'honneur* einbrachte.

2) Eine Episode aus seinem Leben mag hier erwähnt werden. Als Keller während der letzten Ausstellung in Paris war (1867), umarmte ihn der jetzige Kronprinz des Deutschen Reiches Angesichts einer grossen Versammlung und drückte ihm seinen Dank dafür aus, dass er als würdiger Repräsentant der deutschen Kupferstecherkunst persönlich erschienen sei.

alter sind vielfach veröffentlicht worden. Von Prüm gaben ein ähnliches Verzeichniss Hontheim *Histor. Trevir. diplom. et pragmat. Tom. I. p. 348 sqq.* und dasselbe Beyer Urkundenbuch tom. I. pag. 717 seqq. heraus![1]) Ein von diesem verschiedenes Verzeichniss findet sich in der Handschrift der Trierer Stadtbibliothek, welche als Standnummer 1307, 1308, als Katalogsnummer 23 trägt. Diese aus zwei Bänden bestehende Handschrift stammt von Prüm, enthält die vier Evangelien und soll ein Geschenk Lothar's, des ältesten Sohnes von Ludwig dem Frommen sein. Auf dem letzten fol. vers. des Quaternio O, also am Schlusse von Nr. 1307 steht das in der Ueberschrift angegebene Verzeichniss. Es lautet:

In ecclesia nostra continentur. VIII. calices. Septem libri cum tabulis aureis et argenteis. Sedecim cappe. Tres dalmatice. IIII^or Kasule cum aurifrigiis. Quinque albe cum aurifrigiis, quarum una sine amictu. Quatuor stole auro intexte. Duo stole argento intexte. Due stole auro mixte absque fanonis. Undecim serice stole. Quatuor cinguli sericei. Tria pallea ad summum altare pertinentia. Et alia .V. (= quinque) pallea. Una mapula sericia et due mapule cum aurifrigiis. Undecim mapule intexte. Et .XV. alie. Due pallea cum leonibus. Quinque fanones. Copertorium sepulchri Sancti Beati. Sexaginta due albe. Quinque cruces de aurate. Et .XI. candelabra. Tres urcei et unus baccinus. Duo libri matutinales. Vetus testamentum in duobus voluminibus. Omelie Gregorii pape. Passiones apostolorum. Biblioteca. Duo greci libri.

1) Vgl. über dieses Verzeichniss auch noch Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier. II. Abthlg. I. Bd. p. 278 sqq.

Noten.

1) *IIII^or Kasule.* Die Zahl IIII^or steht auf Rasur von einer Hand des 14. Jahrhunderts, die ich im folgenden *B* nenne. Ursprünglich stand da: *Due.*

2) *Quinque albe;* über *quinque* schrieb *B septem.* Die Worte *quarum una sine amictu* stehen am Ende der Zeile, auf dem inneren Rande von *B*; von erster Hand ist nur *qua* in *quarum.*

3) *Quatuor cinguli sericei; quatuor* ist ausradirt; über der Zeile steht *tresaurei,* wie über *sericei duo,* so dass also zur Zeit *B* vorhanden waren *tresaurei cinguli, duo* (nämlich *cinguli) sericei.*

4) *Et alia .V. (= quinque) pallea. B* schrieb *octo* über der Zeile anstatt *quinque* gab es also zu seiner Zeit *octo.*

5) *Undecim mapule intexte;* die Silbe *un* in *undecim* strich *B* durch und setzte *tre* über die Zeile, es gab also damals *tredecim.*

6) *Et XI. candelabra;* vor *x* ist eine kleine Rasur und *I* ist wenigstens von *B* aufgefrischt.

7) *Passiones apostolorum,* wohl die des *Pseudo-Abdiae episcop. Babylon.*

8) *Bibliotheca = vetus et novum testamentum.*

9) Welcher Art die *duo greci libri* waren, weiss ich nicht.

a. l. e.

Die Kunstgeschichte auf den Gymnasien.

(Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst.)

Die Ueberschrift der folgenden Zeilen wird den meisten Lesern seltsam dünken, denn sie kündigt einen Gegenstand an, der bekanntlich nicht existirt. So sachgemäss es scheint, dass auf Anstalten, welche die classische Bildung verbreiten und erhalten sollen, wenigstens die Elemente der griechischen Architektur und die wichtigsten Typen der antiken Plastik gleichfalls erklärt würden, so ist doch meines Wissens nirgends dafür ausreichende Sorge noch getragen worden. Und dennoch besagt die Aufschrift Richtiges. Es soll von der Kunstgeschichte auf Gymnasien gesprochen, sogar gegen die Art, wie dieselbe hier getrieben wird, Verwahrung eingelegt werden. Als Anhängsel zur politischen Geschichte hat sie in unseren Schulen Eingang gefunden, und hat der Herr Lehrer die staatliche Entwicklung während einer bestimmten Periode zu Ende geführt, so spricht er auch noch einige Minuten lang über die Kunst und Cultur des betreffenden Zeitraumes. Als Probe mag mitgetheilt werden, was in einem vielverbreiteten Schulbuche (Grundriss der allgemeinen Geschichte für die oberen Gymnasialclassen von Rudolf Dietsch. Zweiter Theil. Sechste, von Neuem durchgesehene Auflage. Leipzig, Teubner. 1872) über die Kunst des Mittelalters gesagt wird.

Für die Periode von Karl d. Gr. bis zu den Kreuzzügen (768—1095) gilt in Bezug auf Kunstgeschichte als wissenswerth, S. 51: „Die Paläste zu Ingelheim, Aachen und Nymwegen und der Dom zu Aachen bezeugen Karl's Sorge für die Kunst". S. 79: „Die Baukunst fand wie alle anderen Künste durch die Kirche Ausbildung. Der byzantinische Styl war noch vorherrschend, doch begann bereits der deutsche oder gothische, während in Spanien der maurische Eingang fand. Die Baubrüderschaften Englands (seit dem zehnten Jahrhundert) wirkten für Ausbildung, aber auch Geheimhaltung der Kunst. Malerei und Bildhauerei erhielten durch die aus dem byzantinischen Reich wegen des Bilderstreites geflüchteten Künstler im Abendlande Verbreitung, dienten aber fast nur kirchlichen Zwecken."

Die Kunstentwicklung der folgenden Periode (das Zeitalter der Kreuzzüge, 1095—1291) schildert der Verfasser des Schulbuches in folgender Weise (Seite 109): „Die Baukunst erreicht durch die Vollendung des gothischen Styls und Anwendung der Geometrie die höchste Blüthe, vor allen Ländern in Deutschland. Sie ward auch bereits zu weltlichen (Paläste der Hohenstaufen) und nützlichen Zwecken (Donaubrücke bei Regensburg,

1140) benutzt. Der Festungsbau fand in Italien Ausbildung. Die von den Byzantinern (Farben auf Goldgrund) erlernte Malerei ward in den Städten Italiens (Cimabue in Florenz, 1280) und in Deutschland besonders zu Köln und Mastricht geübt. Die Glasmalerei gab dem gothischen Baustyl den höchsten Schmuck. Die Bildhauerei ward durch Nicolo aus Pisa († 1270) wieder zur Kunst. Neben der Holzschnitzerei fand in Norddeutschland der Metallguss Ausbildung."

Der Zustand der bildenden Kunst endlich in der letzten Periode des Mittelalters (vom Ende der Kreuzzüge bis zur Reformation) wird wie wörtlich folgt (S. 141) beschrieben: „Die Künste fanden durch die Prachtliebe des Zeitalters Nahrung und Förderung. 1) Die Baukunst begann in Deutschland durch die Verhältnisse die Mittel zu verlieren, fand dagegen in Italien die reichste Bethätigung. Filippo Brunelleschi in Florenz († 1444) führte zuerst die Nachahmung der Antike ein. 2) Die Malerei. a. In Italien gründete Giotti di Bondona (sic) die altflorentinische Schule, indem er treuen Ausdruck der Natur suchte. Die Schattirung vervollkommnete Masaccio. Angelo (sic) di Fiesole verstand den geistigen Ausdruck wiederzugeben. b. In Deutschland malte um 1380 Wilhelm von Köln Portraits. Eine gänzliche Umgestaltung bewirkten die Erfinder der Oelmalerei, die Gebrüder van Eyck (Hubert † 1427, Jan † 1445). Ausgezeichnet sind Martin Schön aus Colmar († 1499) und Mich. Wolgemut aus Nürnberg († 1519). Schon vor der Erfindung der Buchdruckerkunst hatte der Holzschnitt starke Verbreitung; ihm zur Seite trat zwischen 1430 und 1450 der Kupferstich, von den zuletzt genannten deutchen Meistern erfunden. Auf die Plastik wirkte das Studium der Antike günstig. In Deutschland sind Adam Kraft und Peter Vischer zu Nürnberg die hervorragendsten Künstler."

Eine Kritik dieser Sätze ist wohl nicht nöthig. Man drückt sich höflich aus, wenn man sagt, dass es schwer sei, so viel kunsthistorischen Unsinn in so wenige Zeilen zusammenzupressen. Eine Wissenschaft muss es sich gefallen lassen, wenn sie da und dort ignorirt wird; sie hat aber das Recht zu verlangen, dass sie nicht missbräuchlich angewendet und zur Verpflegung von Irrthümern benutzt werde. Wir werden dem Vorwurfe des Pharisäismus nicht entgehen, wenn wir fortfahren, selbstbewusst die Gründlichkeit unserer Bildung zu betonen und geringschätzig auf andere Völker in dieser Hinsicht herabzublicken, gleichzeitig aber in unseren nächsten Kreisen bei dem Irrthum und der gewöhnlichsten Oberflächlichkeit zu beharren. Es wäre im Interesse der Sache wünschenswerth, wenn mit der kunsthistorischen Blüthenlese aus unseren gangbarsten Schulbüchern fortgefahren würde. Vielleicht liesse sich doch schliesslich eine Besserung erreichen.

A. S.

Literatur.

Histoire de la peinture au pays de Liége, par Jules Helbig. Liége, L. de Theer. 1873.

Das vorstehend bezeichnete Werk füllt in dankenswerthester Weise eine erhebliche Lücke in der Kunstgeschichte aus. Der Verfasser desselben, ein Deutscher von Geburt, zählt zu den Wenigen, welche den Pinsel und die Feder mit gleicher Meisterschaft führen. Aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, wendete er sich wie sein Freund und Studiengenosse Karl Andreae in Dresden bald der leider durch unsere Akademieen nicht cultivirten kirchlich-monumentalen Gattung zu. Indem er sich die so lange vernachlässigten Schöpfungen des Mittelalters zum Muster nahm, wies er zugleich auf deren hohe Bedeutung in Zeitschriften und sonstigen Publicationen hin; mit unbeugsamer Energie kämpfte er gegen den zerstörenden und „restaurirenden" Vandalismus der modernen Aufklärer an. Obgleich er, wie sein genialer Mitstreiter J. Bethune in Gent, schon als Mitglied der königlichen Commission für die Erhaltung der Kunstdenkmale einen gewissen Einfluss zu üben vermochte, waren seine Bemühungen doch keineswegs in der Regel von Erfolg. Das Vorurtheil, welches fast allerwärts auf unserem Continente gegen die Verfechter der Kunstprincipien des Mittelalters obwaltet, ist auch in Belgien noch keineswegs überwunden. In so weit dieses Vorurtheil auf der Annahme beruht, dass den Verfechtern jener Principien für alles, was nicht gothisch ist, der Sinn und das Verständniss abgehe, wird dasselbe auch dem vorliegenden Werke gegenüber nicht Stand halten können. Was immer seit dem Beginne der sogen. Renaissance in näherem oder entfernterem Anschlusse an dieselbe im Lütticher Lande auf dem Gebiete der Malerei geschaffen worden ist, findet sich, sofern es nur den mässigsten Anforderungen der Technik entspricht, verzeichnet, beschrieben und unbefangen im Lichte seiner Entstehungszeit gewürdigt, so dass die Werke von nicht weniger als 109 Meistern besprochen sind. Aus dieser Schaar lässt Helbig freilich die „gothischen" Meister van Eyck am hellsten hervorleuchten, aber gewiss nicht um desswillen, weil sie noch dem Mittelalter angehören. Die Familie stammt aus der Lüttichschen Stadt Maeseyck, wo der älteste der beiden grossen Brüder, Hubert, im Jahre 1366 geboren ward und bis 1412 gelebt zu haben scheint. In letztgedachtem Jahre ward er nämlich in das Genter

Malergildenbuch eingetragen. Vereint mit seinen durch ihn gebildeten Geschwistern, Margaretha — 1418 in das Gildenbuch eingetragen und Johann, gründete er eine Malerschule, aus welcher Hugo van der Goes, Justus von Gent, Peter Christus und die Gebrüder van der Meire besonders hervorragen. Noch während sie an dem weltberühmten Altargemälde: die Anbetung des Lammes, arbeiteten, siedelten die Geschwister van Eyck nach Brügge über, welches damals fast in jeder Beziehung den ersten Rang unter den belgischen Städten einnahm. Wie Helbig gewiss sehr richtig bemerkt (S. 60), bildet das Wirken der van Eyck einen Wendepunct in der Geschichte der Malerei, und zwar hauptsächlich in so fern, als sie das Naturstudium sich besonders angelegen sein liessen und dasselbe im Gegensatze zu dem hier mehr, dort weniger starren typischen Traditionalismus zu Ehren brachten. Aber freilich, indem sie die Wirkungen und das Spiel des irdischen Lichtes zu fassen und darzustellen sich bemühten, vergassen sie nicht, dass die Seele des Künstlers in jene Regionen sich erheben muss, in welchen der Urquell alles Lichtes wie aller Wahrheit zu finden ist. Solches Vergessen war es hauptsächlich, was den Verfall der Künste herbeiführte. Mit dem Schwinden der christlichen Grundanschauung gingen indess noch andere Momente bald mehr, bald weniger nahe zusammen, auf welche unser Verfasser in einem Schlussworte hinweist, nachdem er durch die Lebensabrisse der lütticher Künstler die thatsächliche Unterlage für seine Folgerungen dargelegt hat. Fast möchten wir dem Leser rathen, mit jenem Schlussworte (Conclusion) zu beginnen, da hier in geistvoller Weise ein Ueberblick gewährt wird, welcher so recht zeigt, dass die Arbeit keineswegs ein bloss provincielles Interesse darbietet. Die äussere Ausstattung des 334 Seiten umfassenden Buches ist in jeder Hinsicht eine würdige, ja, glänzende zu nennen; deutsche Verleger könnten sich daran ein Muster nehmen. Besonders sind in dieser Hinsicht die zahlreichen Kupferstiche und Holzschnitte hervorzuheben, welche charakteristische Werke der namhaftesten von Herrn Helbig besprochenen Meister zur Anschauung bringen.

Dr. A. Reichensperger.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. (Deutsches Gewerbemuseum.) Nach Vorgang des Germanischen Museums zu Nürnberg, des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien und des National-Museums zu München, welche eine Auswahl der in ihrem Besitze befindlichen kunstgewerblichen Gegenstände in photographischen Abbildungen publicirt haben, hat nun kürzlich auch das Gewerbemuseum zu Berlin eine grosse Anzahl solcher Photographieen anfertigen lassen und veröffentlicht. Es sind Abbildungen einer Anzahl der interessantesten Gegenstände verschiedenen Besitzes, welche im Herbste v. J. auf der höchst lehrreichen und vielbesuchten Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Zeughause zu Berlin vereinigt waren. Sie gestatten ein näheres Studium und einen Vergleich dieser Gegenstände mit den entsprechenden Werken anderweitigen Besitzes und sind desshalb als ein werthvoller Beitrag zur Förderung der modernen Kunst-Industrie höchst willkommen.

Düsseldorf. Der Regierungs-Secretär Schreiner hier hat eine alte Copie der „*Vierge au berceau*“ gekauft, die wegen ihrer ausserordentlichen Schönheit von Vielen für ein Werk von Rafael's eigener Hand, mindestens aber für ein unter seiner Leitung ausgeführtes Bild eines seiner besten Schüler, etwa Giulio Romano's, gehalten wird, wofür auch noch verschiedene andere Umstände zu sprechen scheinen. Um sich nun hierüber einige Gewissheit zu verschaffen durch Vergleichung mit dem im Louvre befindlichen Original Rafael's (dessen Echtheit bekanntlich auch zweifelhaft ist), hat sich Herr Schreiner vor einiger Zeit nach Paris begeben, um dort sein Bild, wenn irgend möglich, neben jenem ausstellen zu lassen. Nachdem er sich lange vergeblich bemüht, wandte er sich zur Erreichung seines Zweckes an die deutsche Botschaft, deren Vermittlung erbittend, und erhielt von derselben nach etwa drei Monaten mit einem äusserst zuvorkommenden Schreiben des Grafen Wesdehlen, damaligen deutschen Geschäftsträgers in Frankreich, die Abschrift eines Briefes des Ministers des Aeussern Grafen Rémusat, worin letzterer mittheilt, dass er das Gesuch des Herrn Schreiner, sein Bild im Louvre ausstellen zu dürfen, dem Minister der schönen Künste Herrn Jules Simon unterbreitet habe, von demselben aber abschlägig beschieden worden sei, weil daraus leicht ein Präcedenzfall geschaffen werden könne. Es erhelle übrigens aus dem Briefe Simon's, dass die von Herrn Schreiner neuerdings angeregte Frage schon gründlich untersucht und mit ziemlicher Sicherheit dahin entschieden worden sei, dass beide Darstellungen der „*Vierge au berceau*“, sowohl die im Louvre wie die etwas kleinere im Besitze Schreiner's befindliche, wohl nur in der Zeichnung von Rafael selbst, in der Malerei aber von andern Künstlern herrührten. — Dieses in den höflichsten Ausdrücken abgefasste Schreiben bestätigt übrigens eben so sehr wie die bewundernde Anerkennung Aller, die das Schreiner'sche Bild in Paris gesehen, die Annahme, dass dasselbe wirklich jenes von Passavant in seinem Werk erwähnte Gemälde ist, welches Rafael selbst begonnen, aber nicht vollendet hat, das sich im Besitz des Cardinals Mazarin befand und über dessen ferneren Verbleib jede Auskunft fehlt.

Düsseldorf. Der Kupferstecher Rudolf Stang hat nach Beendigung seines Stiches von Raphael's „Sposalizio“ in Anerkennung dieser ganz vorzüglichen künstlerischen Leistung vom Könige von Preussen den Professortitel erhalten. Die gleiche Auszeichnung ist auch dem Kupferstecher Xaver Steifensand für seinen trefflichen Stich der „Anbetung der h. drei Könige“ nach Paul Veronese zu Theil geworden.

Der Genremaler August Siegert hat vom Könige von Preussen den Professortitel erhalten.

Ein Kinderportrait von P. von Cornelius. Herr Marinemaler P. W. Fabarius in Düsseldorf schreibt der Zeitschrift für bildende Kunst: „In einem kleinen Städtchen unweit Düsseldorf sah Schreiber dieses vor Kurzem ein sehr interessantes Bild von Peter von Cornelius, aus des Altmeisters jüngeren Jahren, mit folgendem, eigenhändig geschriebenen Attest: „„Im Besitze des Herrn N. N. in N. befindet sich ein Gemälde, das Bild eines Kindes vorstellend, wie es verklärt zur lichten, ewigen Heimath emporschwebt, die dunkle Erde unter sich zurücklassend. Es stellt das Portrait des damals plötzlich verstorbenen jüngsten Schwesterchens des Besitzers dar und ist ein Werk von meiner Hand, welches ich im Jahre 1809, im Auftrage der trauernden Eltern, mit aller Liebe und mit allen mir damals zu Gebote stehenden Kunstmitteln ausführte. Dieses bezeuge ich der Wahrheit gemäss mit Unterschrift und Siegel. Dr. P. v. Cornelius. Rom, den 23. Januar 1859. Palazzo Poli.““ Da vorstehendes Zeugniss das Bild zur Genüge beschreibt, so sei darüber nur noch gesagt: dass es stark vier Fuss rheinl. hoch und entsprechend breit ist. Es wäre zu wünschen, da Staffeleibilder dieses unsterblichen Meisters so äusserst selten sind, dass es für ein öffentliches Museum oder für eine grössere Privat-Galerie von der Besitzerin, einer Witwe, erworben würde.

Bremen. Der Senat unserer Stadt hat die nachstehende, höchst anerkennenswerthe Verordnung, betreffend den Schutz geschichtlicher und vorgeschichtlicher Denkmale, jüngst erlassen: „Im Interesse der der Erforschung der Heimathsgeschichte so wie der vorgeschichtlichen Zeit gewidmeten wissenschaftlichen Bestrebungen und in Veranlassung eines auf den Schutz vorgeschichtlicher Alterthümer gerichteten Gesuchs der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnographie und Urgeschichte verordnet der Senat, was folgt: §. 1. Alle Behörden, insbesondere die Polizeibehörden und die mit Bauausführungen beauftragten Behörden, sind angewiesen, für die Erhaltung der vorhandenen geschichtlichen Denkmale, so wie etwaiger Funde von Geräthen, Werkzeugen, Waffen, Münzen und sonstigen Gegenständen von geschichtlichem und culturhistorischem Werth, nicht minder für die Erhaltung alter Steindenkmäler, Gräber, Grabfelder, etwaiger Funde alter menschlicher und thierischer Knochenreste, alter Waffen, Werkzeuge und Geräthe von Stein, Knochen, Thon oder Metall auf oder in der Erde, im Torfmoor, in Gewässern, überhaupt aller Spuren von Niederlassungen, Befestigungen, Pfahlbauten oder Grabstätten der Menschen aus vorgeschichtlicher Zeit thunlichst Sorge zu tragen. §. 2. Die gedachten Behörden und deren Beamte sind beauftragt, von neuen Auffindungen solcher Art der für diesen Zweck von dem Naturwissenschaftlichen Verein und der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins zu Bremen gemeinschaftlich eingesetzten „„Anthropologischen Commission““ ungesäumt Kenntniss zu geben und, falls die dauernde Erhaltung der gefundenen Gegenstände nicht thunlich sein sollte, dafür zu sorgen, dass dieselben mindestens bis nach erfolgter Kenntnissnahme und Feststellung des Sachverhalts von Seiten eines Mitgliedes der gedachten Commission in ihrem Zustande belassen werden. §. 3. Privatpersonen, insbesondere die Verwaltungen von Baugesellschaften und ähnlichen Unternehmungen, welche in den Besitz oder zur Kenntniss von Denkmalen oder Gegenständen der bezeichneten Art gelangen sollten, werden aufgefordert, in gleicher Weise zu verfahren. — Beschlossen, Bremen, in der Versammlung des Senats vom 18. und bekannt gemacht am 21. November 1872.“

Balingen. (Würtemberg.) Gelegentlich der Erdarbeiten für den bei Balingen zu erbauenden Bahnhof fand man unweit der Eyach, an einem Hügel, in einer Tiefe von 4 bis 5 Fuss 8 bis 9 wohl unterscheidbare Grabstätten mit menschlichen Skeletten. Die einzelnen Individuen zeigen nach ihrem Knochenbau männliches Geschlecht, sind über mittlerer Grösse und liegen mit dem Gesicht gegen Osten gekehrt, jedes für sich in besonderer Ruhestätte. Bei den meisten dieser Krieger finden wir noch deutlich erkennbar, wenn auch stark oxydirt, das kurze Schwert, eine Lanze mit langer Spitze, wohl auch noch einen Dolch. Bei einem Individuum, dessen ungewöhnlich starkes Knochengerüste einem besonders stattlichen Manne angehören musste, traf man unterhalb des zerspaltenen Schädels desselben ausser den schon erwähnten Waffen in der Gegend der Halswirbel eine Agraffe oder Broche, deren goldene Schmuckplatte mit feiner Filigranarbeit versehen und mit farbigen Steinen besetzt ist; auf der silbernen Rückseite lässt sich die Art und Weise, mit welcher die Broche das betreffende Kleidungsstück zusammengehalten hatte, deutlich erkennen; an der Hüfte des Skeletts liegen Schnallen und andere Ueberbleibsel vom Wehrgehänge. Am Fusse des Grabes fand man eine Reihe von Schmuckgegenständen, Lasurperlen, Fingerringe in der Form sich in den Schwanz beissender Schlangen, Rosetten mit feiner Arbeit und zierlichen Arabesken, sämmtlich von Bronze und stark oxydirt. Ein kleines Kreuz von demselben Metall, ein silbernes Beschlag, ohne Zweifel zu einem Buche gehörig, ebenfalls mit dem Zeichen des Kreuzes versehen, deuten auf christliches Zeitalter. Aehnliche Schmuckgegenstände, welche seiner Zeit in Rottweil ausgegraben wurden, hat man von sachverständiger Seite als aus dem 5. und 6. Jahrhundert herrührend bezeichnet.

Nürnberg. Das wachsende Interesse, schreibt die Chronik des Germanischen Museums zu Nürnberg, an der Uebertragung des Augustinerklosters hat wieder neue Zusagen verschiedener Künstler, zu dem angegebenen Zwecke Beiträge zu leisten, hervorgerufen. Ausser den versprochenen Kunstwerken haben wir auch in diesem Monate wieder eine Geldgabe von 100 fl. zu gleichem Zwecke zu verzeichnen, mit der uns Herr Oberbaurath Ziebland in München erfreute.

Durch den fortwährenden Zuwachs der Sammlungen gestaltet sich jedoch das Bedürfniss, auch weitere Locale zu beschaffen, die für die Ausstellung des Museums geeignet sind, immer dringender. Bereits sind wir nicht mehr in der Lage, einige grosse Gypsabgüsse unterzubringen, welche in Brüssel für das Museum gefertigt wurden. Eben so erwarten wir in kurzer Zeit die Abgüsse der Korssen'schen Bronzethüren zu Nowgorod, welche auf unsere Veranlassung geformt worden sind, wie der Sculpturen der goldenen Pforte zu Freiberg, deren Nachbildung gleichfalls durch die kgl. sächsische Regierung auf unsere Veranlassung geschehen ist; auch die Abformung der Thüren an St. Maria auf dem Capitol in Köln ist nahezu beendet, ohne dass wir sofort alle diese grossen Abgüsse aufstellen könnten.

Manche Erwerbungen, die in jüngster Zeit gemacht wurden, werden wir glücklicherweise noch zur Aufstellung bringen können.

Wir erwähnen davon: zwei reichgeschnitzte gothische Tische, einen prachtvollen romanischen silbernen Kelch nebst Patene, mit Niellen und Filigran geschmückt, eine Reihe italienischer Majoliken, zum Theil mit Wappen nürnbergischer Patricier verziert, welche diese ehedem in Urbino und Venedig hatten fertigen lassen, einige Waffenstücke, interessante Helme, einen romanischen Bronzeleuchter, eine Serie alter nürnbergischer Drechslerarbeiten in Holz, Horn und Elfenbein.

Worms. Bei der Vornahme von Bodenuntersuchungen in der auf der Nordseite des Domes angebauten Aegidiencapelle fand sich zunächst das Epitaph des Bischofs Reinhard von Sickingen (gest. 1482). Der ehemalige Messingguss, welcher den Bischof im bischöflichen Ornate darstellt, ist schon längst, wahrscheinlich seit 1689, verschwunden. Die Platte verdeckt die gewölbte Gruft des Bischofs. Mehrere Stufen führen in dieselbe. Die sehr vermoderte Leiche liegt in einem sehr einfachen Holzsarge, der keine Spur von Bemalung oder Ornament zeigt. Aus dieser Einfachheit so wie aus der geschichtlich überlieferten Thatsache, dass die Leiche aus dem Sterbeorte Ladenburg, der bischöflich-wormsischen Stadt am Neckar, nach Worms überführt werden musste, lässt sich schliessen, dass eine bedeutende Aenderung Statt fand. Entweder ist der gegenwärtige Holzsarg ein schlechter Ersatz für den älteren besseren, oder der gegenwärtige war der Innensarg, den ein besserer, vermuthlich Metallsarg, umgab. Bei der ersten Eröffnung liess sich sofort eine frühere unbefugte Eröffnung, wenigstens der Gruft, constatiren. Die Treppen lagen im Schutt und Geröll verdeckt, welches sich sogar bis in die Hälfte des Bodens der Gruft fortgearbeitet hatte. Das Kopfende des Sarges lag in diesem Schutte, damit auch Kopf und Oberkörper der Leiche. Das deckende Bett war verrückt. Der Verstorbene trug ein seidenes Messgewand, rothseidene Handschuhe. Der Schädel allein ist gut erhalten. Der Bischof Reinhard, ein tüchtiger Mann seiner Kirche, ist Erbauer der Capelle, wie er auch testamentarisch eine Summe Geldes für den neuprojectirten und unter seinem Nachfolger Joh. von Dalberg begonnenen Kreuzgang auswarf. Die Fenster der Kapelle enthielten Glasmalereien.

Goslar. Auf dem hohen Chore der Neuwerker Kirche in Goslar wurden vor einiger Zeit übertünchte Wandmalereien entdeckt. Der Magistrat veranlasste nähere Untersuchung, und wie das dortige Kreisblatt berichtet, ist schon jetzt, nachdem erst ein Theil des Ueberstrichs und der Staubablagerung vorsichtig entfernt worden, nach dem Urtheile Sachverständiger festgestellt, dass der Kunstwerth jener Malereien ein ganz ausserordentlicher ist. Oberbaurath Salzendorf, bekannt durch seine vom König Friedrich Wilhelm IV. angeordnete künstlerische Mission nach Konstantinopel, war bei seiner durch die Restauration des Kaiserhauses veranlassten Anwesenheit in Goslar ersucht, die Malerei in der Neuwerker Kirche in Augenschein zu nehmen. Er äusserte sich nach kurzer Prüfung dahin, dass hier Kunstschätze so seltener Art verborgen seien, wie vielleicht in keiner anderen Kirche Deutschlands. Zu der vom Magistrate beabsichtigten Restauration schlug er Professor Welter vor, und wie das genannte Blatt mittheilt, würde die Herstellung der Malereien, die eine weit grössere Ausdehnung haben, als man anfänglich vermuthete, sich mit Sicherheit ausführen lassen.

Innsbruck. Das hiesige Museum hat aus Francfurt a. M. ein schönes Oelgemälde von Jos. Koch erworben. Die Breite beträgt 4′ 5″, die Höhe 3′ 3″. Es stellt eine ideale Herbstlandschaft der Schweiz dar. Links vom Beschauer im Vordergrunde versammeln sich um einen Brunnen, welchem das Wappen des Cantons Bern angeheftet ist, Bauern und Hirten mit ihren Rindern, im Mittelgrund erblicken wir zwei Böcke im heftigen Turnier, daneben ein — Liebespaar, vor dem ein Jäger steht, rechts eine Quelle, die aus einem Schrofen entspringt, vor dem ein entwurzelter Baum liegt. Auf einem Täfelchen lesen wir: *J. Koch tirolese in Roma 1817*. Der Mittelgrund zeigt uns eine Obstärnte mit prächtigen Bäumen, im Hintergrunde ragen rechts und links waldige Berge, dazwischen Gletscherhörner; Wasserfälle stürzen von den Terrassen. Das Bild ist sehr fleissig gemalt. Links am Berge sind die Farben abgebröselt. — Gleichzeitig wurde ein anderes Gemälde aus dem Nachlass eines hiesigen Kaufmannes erworben: ein grosses, schönes Frühstück von Franz Altmutter. Man würde diesen Künstler, der, 1746 zu Wien geboren, nach Tirol wanderte und dort viele Kirchen malte, vergebens im Künstlerlexicon von Nagler suchen. Tüchtiges leistete er als Portraitmaler, besonders rühmt man seine Stücke in Pastell. Sein Sohn Placidus, geboren 1780 zu Innsbruck, ertrank 1819 im Innfluss. Etwas liederlich, brachte er es zu keinem bedeutenden Werke; von grosser Bedeutung für tirolische Culturgeschichte sind seine flott mit der Feder hingeworfenen und mit Wasserfarben colorirten Jahrmärkte und Kriegsscenen aus den Kämpfen von 1809. Das Museum bewahrt Mehreres von ihm. — Für die Kunstgeschichte ist es wohl gestattet, aus dem Tagebuch des Pfarrers der St. Jacobskirche zu Innsbruck, Johann Marksteiner, eine Stelle anzuführen. Sie betrifft den Bildhauer A. Colin, der am 17. August 1612 im achtzigsten Lebensjahre starb. Sein treffliches Denkmal befindet sich auf dem neuen Friedhof zu Innsbruck; begraben liegt er jedoch auf dem Friedhof zu Droyheiligen bei Innsbruck. Die bezügliche Stelle lautet: „17. August *conducimus* den ehrevesten Alexandrum Colin, Bildhauer im Leben, mit Verfertigung kays. Epitaphien, Begräbnissen und anderer Arbeiten allier zu Ynsbrugg, Prag und Wien dreien römischen Kaisern, Ferdinando, Maximiliano und Rudolpho allerhochlobwürdigster Gedächtnüss bestellter und besoldeter Diener gewesen. Mit dem grossen Geläut auf Schidung.“ — Seine Frau Marie Flinschauerin aus Mecheln in Brabant war bereits am 2. Juli 1594 gestorben. Eben so starben fünf Kinder vor ihm. Colin besass das sogenannte Leopartische Haus nebst Anger und Garten an der oberen Innbrücke unweit des Schiessstandes.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

Herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, $1\frac{1}{2}$ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 13. Köln, 1. Juli 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel $1\frac{1}{2}$ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Die antike Innendecoration und die Ausschmückung christlicher Kirchen.

I.

(Schluss.)

Nicht bloss aber innerhalb der Wohnungen und auf der Bühne hatte der Vestiarius — nach heutigen Begriffen der Tapezierer — sein weites Feld, auch im Freien war seine Kunst und Hülfe unentbehrlich. Wenn Properz die prachtvollen attalischen Teppiche der Säulenhalle des Pompejus nennt, wird man unwillkürlich an das grosse Fest des Perserkönigs in Susa erinnert, bei dem die an den Säulen aufgehängten Teppiche in der Bibel so besonders betont sind. Man hat daher mit vieler Wahrscheinlichkeit die Behauptung ausgesprochen, dass das Freibleiben der Zwischenräume der Säulen bei den Alten etwas Ungewöhnliches war, dass der Säulen Bestimmung zum Theil darin bestand, eben solche Draperieen und Scherwände, von denen die Rede war, aufzunehmen. Dieses angenommen, wie es auch durch Abbildungen auf pompejanischen Wänden, z. B. Zahn II. 60, unterstützt ist, bekommt erst die Polychromie der antiken Monumente eine ästhetische Basis und wird der ägyptische Styl der Spätzeit, der in Rom sogar eine eigene Saalgattung schuf, verständlich: Die Zwischenmauern zwischen den Säulen bis zu ihrer halben Höhe sind dann die steinernen Uebersetzungen jener ursprünglichen um und an die Säulen gebundenen Draperieen und stylistisch mit ihnen identisch. Obige Hypothese angenommen, erscheinen dann auch gewisse Aufzeichnungen von alten Decorationen christlicher Kirchen im engsten Zusammenhange mit der Antike. Wenn der Bibliothecar Anastasius von P. Zacharias berichtet, dass er in den Kirchen St. Peter-Paul hängende Teppiche zwischen den Säulen des Mittelschiffs anbrachte und dass Stephan IV. für sämmtliche Arcaden der Peterskirche fünfundsechszig Vorhänge aus tyrischem gemustertem Stoffe anschaffte, so steht diese Ausschmückung so nahe zur antiken, dass an einer fortlaufenden Tradition kaum gezweifelt werden darf.

Ausser dieser alten Drapirung der Wände und Intercolumnien der Säulen fand der Teppich seine Verwendung sogar für den Plafond und die Decke. Die Parapetasmen der römischen Atrien und Peristyle bestanden aus den reichsten Stoffen, oft aus Purpur, waren wie jenes im Jon geschilderte, mit Himmelszeichen, dem Sonnengotte, der Eos, der Iris und andern den Uranos bezeichnenden Bildern bestickt oder wenigstens mit Sternen übersät und wurden in malerischer Drapirung und mit reichstem Faltenwurfe über den Säulen durch seidene und goldene, vollbequastete Schnüre befestigt. Ganz naiv und ursprünglich mit Rücksicht auf improvisirte Bühnenüberdeckungen sehen wir den als Decke aufgespannten Teppich an den Tafeln III. 43, 31, 53 der Zahn'schen Abbildungen aus der *Casa dello Suonatrici* in Pompeji gruppenweise sich versammelnde Putten Musik machend, zum Theater sich vorbereitend und auf den Polstern des Tricliniums ruhend, sind von theils an Stangen, theils an Baumästen aufgehangenen Teppichen überschattet.

In ähnlicher Weise, mehr architektonisch arrangirt, zeigt sich dieser Teppich als Decke an einem Wandgemälde in Stabiae (III. 85), auf welchen zugleich ein kleines, aus aufgehängten Teppichen nach Art einer mit Vorhängen umschlossenen Himmelbettstatt gebildetes Gemach sichtbar ist.

Dasselbe Motiv wiederholt sich im Hause der Toilette des Hermaphroditen in Pompeji (II. 13) und liegt auch der Drapirung in der Decoration eines Hauses zwischen dem Forum und dem Tempel des Heracles eben dort zu Grunde. Die reichen, in üppigen Falten geschürzten Katapetasmen überdecken den obern Theil der Wand und sind mit derben, bauschigen Knoten an dieselben befestigt, wobei die beiden Enden, in reichem Faltenwurf herniederfallend, den mittleren Einbau umrahmen.

Die Tempelcella mit ihrem prachtvollen Peripteros, der Peribolos mit seinem Stoen, die Aula und der Oekos des Wohnhauses mögen durch die vereinten Künste des Architekten, Bildhauers, Malers und Vestiarius noch so vollendet ausgestattet sein, die Wände von Edelsteinen und Metall glänzen oder mit Meisterwerken der Künste bedeckt sein, bei Pompen, Mahlzeiten und Festen werden sie dennoch durch Einbauen und Verkleidungen aller Art geputzt und umstellt. Die Lacunarien aus Cedernholz, Gold und Elfenbein erscheinen mit Auläen aus kostbarem Purpur malerisch und prunkvoll halb verhängt, als sei keine Decke vorhanden und lagere man unter Zelten.

Die Marmor- und Porphyrsäulen verstecken sich halb hinter gestickten Tapeten, die sie eng umschliessen, oder sie sind mit Laubgewinden, Reisern und Kränzen zu neuer improvisirter Ordnung umgestaltet. Vor die kostbar ausgestattete Architektur der Wände werden Draperieschirme gestellt, um den Saal festlicher und zugleich wohnlicher zu machen. Aehnliche Vorrichtungen setzen sich auch auswärts des Hauses fort, und durch sie wird das Freie in den Bereich desselben hineingezogen. Ein doppeltes Spalier bezeichnet den Dromos den die Pompa nehmen wird. Assyrische und babylonische Tapeten, tyrische Purpurdecken und alexandrinische Prachtgewebe werden bei dieser Gelegenheit zur Schau gestellt; wo sie nicht zureichen, werden gemalte Stoffe benutzt; auch überdeckt sind diese Gänge, und zwischen hohen, bewimpelten Säulen flattern purpurfarbige und weisse Peplen.

Die Decoration der öffentlichen Gebäude, des Forums, des Comitiums, der Portiken, Basiliken und Tempel bei Gelegenheit feierlicher Aufzüge und Feste war ein wichtiger Theil der Amtspflichten der Aedilen, die ganz besonders in der glanzvollen und überraschenden Weise, wie sie ihn erfüllten, das Andenken an die von ihnen bekleidete Staatswürde beim Volke zu verewigen bestrebt waren, um dadurch sich den Weg zu weitern Aemtern und Ehrenstellen zu bahnen. Diese Decorationen waren bloss provisorischer Natur, aber sie mussten zwischen den Plätzen und Monumenten einerseits und der besondern Festlichkeit andererseits eine Verbindung bezwecken und herstellen. Diese Monumente durften nicht verhüllt und unkenntlich gemacht werden, so wenig wie das Atrium des Hauses in seiner Gesammtanlage, sondern wurden der Gelegenheit entsprechend in festlicher und überraschender Weise geschmückt und aufgeputzt; sie sollten durch den ihnen geliehenen Schmuck eine die Veranlassung des Festes betreffende Allocution an das Volk halten. Daher blieb die möglichste Sorgfalt für die Erhaltung ihrer Individualität des Decorateurs erste Pflicht.

Wie dies geschah, lässt sich durch ein Analogon mit dem von Josephus Flavius geschilderten Triumph der Flavier über das zerstörte Jerusalem vorstellen. Ungeheure Wagen, die bis zum 3. und 4. Stockwerke der Etagen hinaufreichten, waren theils mit golddurchwirkten Teppichen, theils mit gemalten Bildern umhangen, und wenn man von den Schlachten, Metzeleien, Flussübergängen, Siegeszügen und sonstigen darauf dargestellten Kriegsscenen liest, glaubt man sich ins Britische Museum versetzt und sieht die Alabastertafeln von Ninive an seinem Blicke vorüberziehen.

Wenn wir nun auch lesen, dass L. Supin ein Gemälde seines asiatischen Sieges auf dem Capitol ausstellte, dass u. A. L. Hostilius Mancinus seine Heldenthaten bei Erstürmung der Mauern Carthago's, die Lage dieser Stadt und den ganzen Hergang der Belagerung malen und im Forum ausstellen liess, wobei er selbst dem Volke die einzelnen Scenen erklärte, so liegt der Gedanke nahe, dass diese Malerei und Schilderei an den Triumphwagen auch auf die Decoration der öffentlichen Plätze und Monumente angewendet wurde. Aus den wenigen Andeutungen, welche die Alten darüber geben, erhellt auch, dass man an denselben die Abbildungen gewonnener Städte, Flussgötter, Localnymphen,[1]) Portraitfiguren der Sieger und Besiegten,[2]) topographische Pläne der Länder in einer gewissen Art Vogelperspective mit Bezeichnung der Schlachten und Kriegsthaten auf denselben[3]), theils wirkliche Schlachten und Feld-

1) Tacit. Ann. II. 41.
2) Div. Cass. LVI. 34.
3) Liv. LXI. 28.

zugsscenen[1]) anbrachte, die mit den den Triumph begleitenden Bildern correspondirten.

Wie nun aus den improvisirten Decorationen bei Triumphzügen, den Siegesbogen und Strassenüberbauen die späteren Triumphbogen theilweise entstanden — eine Genesis, die auch auf die Kochliarsäulen des Trajan und Marc Aurel Bezug haben dürfte —, so wurde auch solchen öffentlichen Decorationen dadurch, dass sie später in den Häusern und Palästen der sie betreffenden Persönlichkeiten aufbewahrt wurden, eine allgemeine Bedeutung für die Familie zu Theil.[2]) Dieser Gedanke lag übrigens dem römischen Ahnenculte auch sehr nahe. Mussten doch bei dem Leichenbegängniss eines Patriciers sämmtliche Vorfahren mit ihren Auszeichnungen und besonderen Erkennungszeichen Theil nehmen, und welch passendere Art gab es, deren Gesichtszüge und Charaktere sich zu vergegenwärtigen und zu erhalten, als diese *aviti triumphi*, mit denen nach vorhin genanntem Autor die Atrien geschmückt waren?

Nicht ganz zu übergehen, obwohl bereits über die Gränzen des von uns gewählten Titels hinaus — sind noch die Consecrationsmedaillen der römischen Kaiser. Sie zeigen einen in drei immer kleinern Stockwerken terrassenförmig aufsteigenden Holzbau, der mit reichen Teppichen umkleidet ist, ähnlich wie wir selbe an den innern Wänden kennen; der Bericht Herodian's über die Consecration des Kaisers Septimius Severus erwähnt ausser den goldgestickten Teppichen des Scheiterhaufens noch daran angebrachte elfenbeinerne Bildwerke und Gemälde, die wir uns in ähnlicher Weise wie an den römischen Triumphalkarren denken müssen; dieselben waren wohl zunächst auf Leinwand als Ersatz der Stickereien gemalt, und „aus unzähligen Stellen der Schriftsteller ist nachweislich, wie oft die Malerei die gestickten Muster in Darstellungen auf Stoffen, sogar auf Kleidungsstücken ersetzen musste; z. B.: *Apulejus Metam. XI. Tribunae jussus superstiti, byssina quidem sed floride depicta veste conspicuus.... Quaque viseres colore vario circumnotatis insignibar animalibus. Hinc dracones Indici, inde gryphes hyperborei, quos in speciem pinnatae alitis generat mundus alter.* Diese Sitte scheint ursprünglich aus Aegypten zu stammen, und wie so vieles Andere, was die spätgriechische und römische Kunst charakterisirt, über Alexandria und durch die Vermittlung der ptolemäischen Glanzperiode, die ägyptische Elemente in eigenthümlicher Weise hellenisirte, den Weg auch Griechenland und Rom gefunden zu haben. Wie sehr die Römer der Kaiserzeit in der Technik der Leinwandmalerei bereits die Gränzen überschritten hatten, welche die Kunst in ihrer besten Zeit einzuhalten pflegt, beweist das 120 Fuss hohe, auf Leinwand gemalte Kolossalbild des Nero (Plin. XXXV. 7. 35). beweisen auch die Siparien und Auläen der Theater.[1]) Man führte ähnliche Vorhänge mit darauf gemalten Verbrecherscenen auch vor dem Tribunale, wo Gericht gehalten wurde, und der Basilika auf, um als Scheidung zu dienen und zugleich, um durch sie auf die Gemüther der Richter einzuwirken. *(Quinet. Just. Orat. VI. 1. 3.)*"

„Ich hatte Gelegenheit," schreibt Semper, (d. Stil I, S. 319) „zu Rom einer Papstkrönung beizuwohnen und dabei den Anblick aller alten Arazzi und Prachttapeten, die seit Jahrhunderten in den Vestiarien des Vaticans niedergelegt sind, woraus sie, wie aus jenen Thesauren des Apolloheiligthums zu Delphi, nur bei grossen Kirchenfeiern an das Licht treten. Wie die Wände des delphischen Tempelvorhauses ist dann in dem Schiffe der Basilika des Apostelfürsten und ausserhalb des Heiligthums mit jenen Tapeten der Weg, den die Krönungsprocession nehmen wird, umstellt. Durch sie erst erhält die grossartige Ordnung der Säulen und Pfeiler des Tempels ihren richtigen Maassstab, die gewundene Colonnade des Vorhofes ihre wahre Bedeutung, wenn die Verhältnisse der stehenden Architektur über der tiefgesättigten Farbenpracht der Teppichwand majestätisch hinaus ragen und sich in dem Nebel des Weihrauchs verlieren. Von allen Palastfaçaden, von allen Balcons senken sich dann die Prachtdecken herab, mit denen jedes Patricierhaus als Familienerbe für diese Bestimmung ausgestattet ist und deren eingewirkte Bilder nicht selten zu der Geschichte des Hauses in Bezug stehen. Auch Gemälde, ganz nach antiker Weise, werden herumgetragen, und es ist bekannt, wie die grössten Meister es nicht verschmähten, zur Verherrlichung dieser kirchlichen Feste durch ihre Kunst dadurch mitzuwirken, dass sie derartige Processionsbilder malten. Nach einer Künstlerlegende soll Raphael die sixtinische Madonna, seine schönste Schöpfung, für diesen Zweck, in kürzester Zeit gemalt haben."

1) Plut. Pomp. 45. Jos. Fl. B. J. in fine.

2) *Auctor carm. ad Pison.* S. in Wernstorf's *Poet. lat. minores IV. p. 238.*

1) Das Siparium war ein Theatervorhang, der während der Zwischenacte oder bei der Verwandlung der Scene vielleicht wie eine in der Mitte sich theilende Gardine zur Seite gezogen wurde. Der Hauptvorhang der Bühne, *aulaeum*, der im Gegensatz zu unserer Art aus der Tiefe sich erhob, war gleichfalls mit Figuren bemalt oder gestickt, von denen man, wenn er sich erhob, nach Ovid zuerst die Köpfe und dann erst die Füsse sah. Guhl und Kroner, Leben der Griechen und Römer, S. 702.

Wollen wir nun versuchen, aus dem hier Gegebenen und den uns erhaltenen Resten von Decorationen der frühesten christlichen Kirchen die stylgeschichtliche Bedeutung der antiken Innendecoration auf die Ausschmückung letzterer nachzuweisen.

Diverse Alterthümer aus den Katakomben.

(Aus Kraus' „*Roma sotterranea.*")

Mit Recht erklärt Raoul Rochette als einen der eigenthümlichsten und interessantesten Züge des Alterthums jene Sitte, das Grab mit allem auszustatten, was zur Erheiterung und Erhaltung des Lebens diente. Schon in den ältesten Denkmälern westasiatischer Bildung, in Babylonien und Persien, lassen sich Spuren dieses Gebrauches wahrnehmen; häufiger sind sie in Aegypten, sie fehlen sogar nicht bei den Juden; am reichsten und mannigfaltigsten, für die Geschichte des antiken Lebens wie der alten Kunst am wichtigsten sind aber bekanntlich die Gräber der Griechen und Etrusker. Waffen, Kleider, Möbel, Münzen, Kleinodien, Werkzeuge der verschiedensten Art, Gefässe von jeder Form und aus jedem Stoffe, gottesdienstliche und häusliche Utensilien, selbst Esswaaren, kurz Alles, was sich auf das häusliche und gesellschaftliche Leben bezieht, wurde in den Gräbern niedergelegt. Die Absicht, welche die Alten hierbei leitete, ist unzweifelhaft, so weit sie auch von modernen Anschauungen abliegt. Das gesammte Alterthum, die Juden nicht ausgenommen, sah eben das Grab als eine Wohnung an, in welche der Todte einzieht, um dort eine neue und bessere, wenn auch der frühern entsprechende Existenz zu beginnen. So richteten die Etrusker das Grab zu einer wohnlichen Kammer ein, in welcher der Körper weilte, während die Seele in einer andern Welt fortlebte. Die Gräber von Cervetri (Caere) haben vollständig die Construction eines Hauses: in der Mitte liegt das Atrium und daran stossen die Triclinia. Auch unter den römischen gibt es ähnlich construirte. Dachte man sich also das Ruhen im Grabe in gewisser Hinsicht als eine Fortsetzung des irdischen Lebens, so mochte der so fest an das Dasein hienieden sich klammernde Sinn der Alten wohl eine Beruhigung und einen Trost darin finden, dass, was sein Auge im Leben erfreute, was sein Haus und seine Kammer schmückte, ihm wenigstens theilweise unter die Erde nachfolgte. Es ist derselbe Gedanke, welcher den Hindu antreibt, mit dem Verstorbenen dessen theuerste Habe dem Scheiterhaufen zu überliefern — ein Gedanke, der, so tief er sich ins Sinnliche verirrt, doch im Grunde aus einer richtigen Idee entspringt und eben nur ein verzerrter Ausdruck des instinctmässigen Abscheues des Menschen gegen die Zerstörung seines Wesens und seiner unzerstörbaren Ahnung eigener Unsterblichkeit ist.

Wie Raoul Rochette folgen wir bei Aufzählung der in den Katakomben gefundenen Gegenstände Boldetti, der diese Funde eingehend bespricht und zum Theile auf den seinem Werke beigegebenen Tafeln darstellt. Vor Allem verdienen hier gewisse Kinderspielzeuge Erwähnung, deren das Museo cristiano im Vatican eine gewisse Anzahl aufbewahrt. Die von Boldetti angeführten und von ihm selbst aufgefundenen befanden sich theils im Innern der Gräber, theils aussen an denselben angebracht, und zwar sowohl bei Gräbern von Knaben als Mädchen. Es sind Puppen aus Elfenbein und Knochen; sehr interessant ist namentlich der im Jahre 1544 in dem damals im Coemeterium Vaticanum aufgedeckten Sarge der Maria, der Tochter Stilico's und Gemahlin des Kaisers Honorius, gemachte Fund. Der Leichnam dieser jungen Fürstin war in reiche, goldgewebte Stoffe eingehüllt; daneben lagen viele Toilettengegenstände in einer silbernen Cassette; dessgleichen Geschmeide von hohem Werthe und für jene Zeit vortrefflicher Arbeit, endlich elfenbeinerne Puppen *(pupae)*, deren Anwesenheit hier sich nur aus der Sitte der Alten erklären lässt, demgemäss die jungen Mädchen vor der Heirath ihr Spielzeug und ihre Puppen der Venus weihten. Der vorliegende, dazu so eclatante Fall ist übrigens keineswegs der einzige Beweis für diesen Gebrauch; im Gegentheil zeugen dafür zahlreiche Aeusserungen der Alten, welche Boldetti zusammengestellt hat. Auch Buonarroti hatte solche Puppen in altchristlichen Gräbern gefunden.

Ein anderes Kinderspielzeug sind die sogen. *Dindaruoli*, kleine Gefässe oder Capseln aus Terracotta, in welchen die Kinder die ihnen namentlich am Neujahrstage geschenkten Münzen und Kleinigkeiten sammelten. Boldetti hat zwei derselben abgebildet; ein drittes, bereits bei Buonarroti erwähntes Exemplar besitzt das Museo cristiano des Vaticans. Alle drei zeigen die Form eines menschlichen Kopfes, und bei zweien derselben ist das Gesicht deutlich ausgearbeitet. In den Gräbern der heidnischen Römer finden sich dieselben Gegenstände. Aehnlich verhält es sich mit einem andern Spielzeug, kleinen, aus mehreren Stücken zusammengesetzten Masken oder Larven aus Elfenbein oder Terracotta. Noch viel häufiger als diese Dinge fanden sich jedoch in christlichen wie in heidnischen, griechischen wie römischen Gräbern kleine Schellen aus Bronze oder Silber

(tintinnabula), die, wie von mehreren Schriftstellern erwähnt wird, im Alterthum zu den beliebtesten Kinderspielzeugen gehörten, übrigens auch zur Unterhaltung der Erwachsenen bei mancherlei Spiel und Lustbarkeit, wie bei den Festen des Pirapus, der Cybele, des Lunus, bei den dionysischen Pompen und den ländlichen Bacchanalien dienten. Man hing sie bekanntlich auch an heiligen Bäumen, wie an der Eiche zu Dodona, an den prophetischen Dreifüssen (wie man auf den Medaillen von Croton sieht) und gerade an den Gräbern auf, wie das Beispiel desjenigen von Porsenna zeigt.

Einer der gebräuchlichsten Modeartikel bei den jungen Leuten beiderlei Geschlechts waren die sogen. Bullen, eine Art Amulet, das man am Halse trug. Die heidnischen Denkmäler, welche deren aufweisen, sind zahlreich; aber sie fehlen auch auf christlichen nicht. In dem Grabe der Kaiserin Maria lag ein solches Amulet, von einem Goldreif umschlossen und mit christlichen Inschriften versehen. Der herrliche Porphyrsarkophag der j. Constantia, ein an Masse und Reichthum unvergleichliches Denkmal der Kaiserzeit, zeigt nackte und geflügelte Genien mit der Bulla am Halse. Aehnlich trägt auf Darstellungen des Sündenfalles, wie sie auf einigen Goldgläsern bei Buonarroti und Garrucci vorkommen, Eva dieselbe Bulla. Ein Exemplar solcher Amulete fand sich 1571 in einem Grabe des Coemeterium Vaticanum; es hatte Reliquien enthalten, hing an einem Ring, mit dem es offenbar um den Hals getragen wurde, und war mit dem christlichen Monogramm geschmückt. Die kleinen Reliquiarien, welche man vielfach noch jetzt trägt, die goldenen Capseln mit Agnus Dei u. dgl. *(santichi)* und die herzförmigen Säckchen aus Tuch oder Leder, welche ganz der Form der antiken Bulla entsprechen *(brevicini)* und hauptsächlich in Neapel und Sicilien getragen werden, sind offenbar eine Nachwirkung dieser Sitte, die das Christenthum nicht abschütteln konnte, also lieber taufte und umdeutete.

Geschmeide und kostbare Stoffe, wie sie die Heiden gebrauchten, finden sich auch in christlichen Särgen. Ein Beispiel lieferte oben das Grab der Kaiserin Maria, ein anderes dasjenige des Probus und seiner Gemahlin Proba Faltonia, welches unter der Regierung Papst Nikolaus' V. aufgedeckt wurde. Beide Leichen waren mit goldgewirktem Stoffe bekleidet und mit Juwelen und Kleinodien aus Gold besetzt. Man darf nicht annehmen, dass nur die Grossen dieser Erde in ähnlicher Weise beigesetzt wurden. Der Körper eines ganz gewöhnlichen Christen, dessen Epitaphium MARTINI IN PACE auf gar keine hervorragende Stellung schliessen lässt, ward gleichfalls in Goldstoff eingehüllt gefunden. Eine so wenig der christlichen Demuth entsprechende Bestattung, gegen welche der h. Hieronymus ausdrücklich in den Worten: *cur et mortuos vestros auratis obvolvitis vestibus* protestirt, konnte bloss auf Nachahmung heidnischen Luxus beruhen. Dasselbe gilt von manchen andern Kostbarkeiten und Toilettegegenständen, wie sie sich in den Katakomben fanden. In den Metallspiegeln, welche Boldetti in christlichen Gräbern sah, glaubte dieser Gelehrte eine mystische Beziehung auf die „Seelen der Heiligen" zu finden, welche die Väter von Nicäa als Spiegel bezeichnet hatten: *spiritus sancti immaculata specula.* Heute, wo man die Unzahl griechischer und etruskischer Spiegel kennt, welche bekanntlich fast alle aus Grabfunden stammen, wird man sich dieser Ansicht schwerlich mehr anschliessen können.

Dass die Christen die Leichen ihrer Anverwandten zuweilen mit kostbaren Bijouterieen zierten, hat schon Buonarroti gezeigt und geht aus verschiedenen Funden unläugbar hervor. Namentlich findet man ziemlich häufig Hals- und Armbänder, welche letztere noch jetzt um Arm- und Fussgelenke der Todten befestigt erscheinen. Sehr interessant ist eine von Boldetti abgebildete Armspange, auf welcher die zwölf Zeichen des Thierkreises eingegraben sind — eine Darstellung, deren astrologisch-abergläubischer Bezug unläugbar ist, wenn man an ähnliche Bilder auf griechisch-ägyptischen Mumien und römischen Sarkophagen denkt. Die Vorstellung der Parzen auf Monumenten letzterer Art gehört demselben Ideenkreise an, dessgleichen ohne Zweifel eine von Maffei veröffentlichte Grabschrift eines jungen Christen: DIE · SATVRNIS (sic!) · LVNA · VICESIMA · SIGNO · CAPRICORNO · NOMINE · SIMPLICIVS.

Von anderen Toilettegegenständen seien erwähnt: ein in S. Priscilla gefundenes sogen. *πυξίδιον*, ein Salben- oder Parfumbüchschen, wie sie im Alterthum gebraucht wurden; es ist in Bronze gearbeitet, den Deckel bildet ein von einem vergoldeten Metallreifen umschlossener Chalcedon; neben ihm lagen verschiedene kleine Gegenstände aus Bernstein (Ambra), wie ein Figürchen, das einen kleinen nackten und geflügelten Genius darstellte, welcher sich auf eine Weinrebe stützte. Des weitern fanden sich in den Katakomben zahlreiche *Fibulae* (Agraffen, Brochen, Schnallen) aus emaillirtem Metall oder aus Elfenbein, ferner Haarnadeln *(discriminalia)*. Bei der Aufdeckung der Leiche der Kaiserin Maria kam eine goldene Haarnadel zum Vorschein. Die übrigen sind meist aus Elfenbein gearbeitet und tragen oben einen Frauenkopf, wie dies überhaupt die in Rom und Campanien gefundenen antiken Haarnadeln zu zeigen pflegen. Boldetti hat vier solcher Nadeln abgebildet,

und man sieht auf einer derselben einen Perrückenkopf prangen, der Tertullian's sittliche Entrüstung über die extravaganten Coiffuren seiner Zeit wohl zu rechtfertigen scheint.

Zu besonderer Berühmtheit gelangten die Haarkämme, deren Boldetti drei publicirte und welche seiner Angabe nach an den Gräbern befestigt waren. Nur irrte der treffliche Canonicus, wenn er in ihnen ein Marterwerkzeug erblickte und sich dafür auf die Erzählung des Cäsarius von Heisterbach berief, der gemäss in dem Grabe einer jungfräulichen Martyrin zu Köln ein derartiger Kamm gefunden wurde. Die Angabe des Cäsarius stammt eben aus einer Zeit, der es noch viel zu sehr an Kritik gebrach, um ein wirkliches Martyrergrab zu constatiren, und so hat man in den meisten dieser Kämme nichts Anderes als Toilettegegenstände zu sehen. Uebrigens kommen deren auch in den Gräbern von Männern vor, wie eben einer der Boldetti'schen, welcher die Aufschrift: EVSEBI · ANNI (*Eusebius Annius*) trägt. Vielleicht war dies einer jener liturgischen Kämme, deren mehrere, zum Theil mit schöner Elfenbeinschnitzerei geschmückte, noch aus dem frühern Mittelalter erhalten sind und welche den Bischöfen oder Priestern dienten, um vor dem Gottesdienste das Haar zu ordnen. Die sogen. Marienkämme, wie deren noch an verschiedenen Orten aufbewahrt werden, dürften dieser oder der ersterwähnten Kategorie angehören.

Dass man, wie Boldetti berichtet, auch Perrücken in Katakombengräbern fand, wird die meisten unserer Leser einiger Maassen in Erstaunen setzen. Und doch ist dies in antiken, namentlich ägyptischen Gräbern etwas sehr Gewöhnliches; eben so die Ohrlöffel und Zahnstocher aus Metall oder Elfenbein, von denen Boldetti einen abbildet, die Ohrgehänge und Halsketten aus Glasperlen, ein zur Zeit des ausgehenden Kaiserreichs sehr beliebter Schmuck. Bei dieser Gelegenheit erwähnt Raoul Rochette auch jene kleinen Fische aus Krystall, welche Boldetti häufig fand und die er als einen Talisman oder vielmehr als eine Tessera der alten Christen erklärt. Solche krystallene Fische fanden sich auch in heidnischen Gräbern, wie 1829 in einem capuanischen und in einem Falle zu Girgenti; sie werden von Rochette auf jene symbolische Schifffahrt nach dem „Sitze der Seligen“ (*μακάρων ἕδος*) gedeutet, die in der Anschauung der Alten eine so grosse Rolle spielt.

Sehr häufig wurden Ringe aus Metall oder, wie es meist der Fall ist, aus Elfenbein in den Katakomben gefunden. Eine grosse Menge derselben ist mit christlichen Emblemen, dem Monogramm ☧, dem Anker, dem Schiff, der Taube, dem *AΩ*, dem Monogramm mit der Palme, verziert; an andern hängt ein kleiner Schlüssel; Boldetti bezieht letztern auf die in der alten Kirche herrschende Sitte, an den Fingern Schlüssel zu tragen, welche an Reliquien angerührt waren, und wie deren besonders Gregor der Grosse an die hervorragendsten Persönlichkeiten der Christenheit schenkte. Verwandt mit dieser Gattung von Ringen sind jene, an welchen die Abbildung einer menschlichen Fusssohle befestigt ist, wie deren Boldetti zwei metallene mit der Aufschrift VITALIS und FORTVNIVS und eine thönerne mit der Inschrift MAR publicirt hat. Ein den Rheinlanden angehöriges Denkmal gleicher Art, welches jetzt im Museum zu Wiesbaden aufbewahrt wird, hat J. Becker in seiner verdienstvollen Abhandlung „über die ältesten Spuren des Christenthums am Rhein“ bekannt gemacht. Es steht dahin, welchen Sinn wir diesen Monumenten beilegen wollen; ob den symbolisch-christlichen, der oben angedeutet wurde, oder den antikprofanen, wonach hier bloss der Besitz angezeigt ist. Für Ersteres spricht allerdings die Verbindung des christlichen Monogramms mit dem Namen des Eigenthümers, wie auf dem Wiesbadener: FL PAVLINI ☧.

Die Classe der *Tesserae* oder Marken ist gleichfalls in den Katakomben vertreten. Die Mehrzahl dieser kleinen, meist aus Elfenbein oder Knochen gefertigten und mit profanen Emblemen (Pferden, Ebern, Hasen) geschmückten Monumente mag einfach als Zierath an den Gräbern aufgehängt gewesen sein. Einen tiefern Sinn schreibt R. Rochette mit Recht jedoch einem dieser Denkmäler aus Elfenbein zu, welches die Gestalt eines der Kürze nach halbirten Hühnereies hat; auf dem Verschlusse der Oeffnung sieht man zwei sich zugekehrte Gesichter in Profil, über ihnen das ☧, am Rande die Umschrift: DIGNITAS · AMICORVM · VIVAS · CVM · TVIS · FELICITER · Offenbar handelt es sich hier um ein Unterpfand der Freundschaft; vielleicht soll die Gestalt der Tessera, welche der Dioskurenmütze ähnelt, einen Bezug auf dieses Symbol brüderlicher Liebe haben.

Spielmarken aus Knochen oder Elfenbein, wie man deren häufig in den altchristlichen Cömeterien findet, dürften wohl theils (wie die Inschrift von S. Domitilla: ARTIFEX ARTIS TESSELLARIAE LVSORIAE) auf das Handwerk des Verstorbenen deuten, theils an die Spiele der Jugend und des Alters erinnern. Drei Marken, jede mit der Glücksnummer *six*, *senio*, sah Fabretti auf einem Grabsteine von S. Domitilla. Eine

Tessera bei Boldetti hat die Form eines Hasen und scheint eines jener Amulete zu sein, welche Plinius als Mittel gegen Leibweh erwähnt. Dessgleichen dürfte eine andere auf einer scenischen Maske eher als Talisman, denn als Theatermarke aufzufassen sein. Auch einige Spieltische mit heidnischen Inschriften wurden in den Katakomben gefunden — vermuthlich hatten wenig unterrichtete Christen sie aus ähnlichem Aberglauben wie die Heiden hieher gebracht. Zu derselben Kategorie werden auch die zum Theil numerirten kleinen Kügelchen aus Krystall oder aus Glaspasten zu zählen sein, welche wie in heidnischen, so auch in christlichen Gräbern gefunden werden. Es ist freilich bis jetzt noch nicht zu bestimmen, ob dieselben mit irgend einer abergläubischen Bestimmung oder als blosses Spielzeug sich hieher verirrten. Entschiedener scheint Ersteres in Bezug auf die Sitte, den Todten Münzen ins Grab mitzugeben, zu bejahen. Dieser bei den Heiden so sehr verbreitete Gebrauch zeigt sich auch in den Gräbern der Katakomben — Buonarroti sah in einem Loculus in S. Agnese mehr als zehnerlei Münzen aus ganz verschiedener Zeit — und hat sich, was auf den damit verbundenen Sinn schliessen lässt, das ganze Mittelalter hindurch erhalten, so dass wir Thomas von Aquino nicht weniger als den h. Hieronymus dagegen sich erheben sehen. Noch bis in die letzten Jahrhunderte reichen sogar die Zeugnisse, welche mehrere Gelehrten aus Frankreich und Deutschland für diesen eigenthümlichen Aberglauben gesammelt haben.

Es ist bekannt, dass die Alten sich auch der Lampen als eines symbolischen Zeichens bei ihrer Todtenbestattung bedienten, und dass deren nicht wenige in heidnischen Gräbern gefunden werden. In den Katakomben Roms begegnet man nun einer doppelten Classe von Lampen. Einmal finden sich deren in kleinen Nischen oder auf kleinen, hervorstehenden Consolen in Galerieen und Kammern angebracht, zuweilen auch an Ketten von der Decke der Capellen und Krypten herabhängend. Es ist klar, dass es sich hier um die Beleuchtung der trotz der Lichtgaden immerhin noch finstern Gänge und unterirdischen Gemächer handelt. Als eine andere Classe von Lampen hat man dagegen diejenigen zu betrachten, welche an der Aussenseite der Gräber befestigt oder im Innern derselben niedergelegt sind, und deren Bedeutung hier nur eine symbolische sein kann. Wir wissen, dass auch bei den christlichen Leichenbegängnissen Lichter und Lampen vorgetragen wurden — *cum alii cereos lampadesque, alii choros psallentium ducerent,* heisst es bei Hieronymus —, ein Gebrauch, der sich bekanntlich durch alle Jahrhunderte des Christenthums bis auf die Gegenwart erhalten hat. Es soll das Anzünden dieser Lichter hindeuten auf das Licht des Glaubens, das dem Dahingeschiedenen in die andere Welt hinüberleuchtet, und galt so zunächst den Martyrern, wie der h. Hieronymus bezeugt: „*ad significandum lumine fidei illustratos sanctos decessisse et modo in superna patria lumine gloriae splendere*“, dann aber jedem Gläubigen, denn, wie Augustin sagte, „*lucerna est homo, qui bene operatur*“. Auch fehlt es nicht an positiven Zeugnissen für die Beisetzung einer Lampe im Innern des Grabes. Man liest z. B. in den Acten des Martyrers Patroclus: „*Eusebius autem, qui erat in eodem loco archipresbyter, cum Liberio Diacono venerunt nocte cum linteaminibus et involverunt corpus eius et sepelierunt eum cum parvo luminari propter turbam gentilium.*“

Die Mehrzahl dieser altchristlichen Lampen ist aus Terracotta, viele auch aus Bronze, einige silberne fanden sich ebenfalls, sowie solche aus Bernstein. Sie haben in der Regel die Gestalt eines Schiffes (*cymbion, navicella*), dessen symbolische Bedeutung bei den Alten, wie wir sie oben besprochen, von den Christen adoptirt worden war. Ein schönes Bild stellt u. A. eine prächtige Lampe aus Bronze dar, welche sich gegenwärtig in der Galerie zu Florenz befindet: auf der Barke sitzt ein Mann mit einer Buchrolle in der Rechten am Steuer, ein anderer steht in betender Stellung auf dem Vordertheile, der Mast trägt ein Segel mit der Aufschrift: DOMINVS · LEGEM · DAT · VALERIO · SEVERO · EVTROPI · VIVAS — eines der sinnreichsten Denkmäler des gesammten christlichen Alterthums. Der Steuermann ist offenbar Christus, der das Gesetz des Lebens gibt; die Person auf dem Vordertheile des Schiffes der Mensch, der dem Hafen der Ewigkeit entgegeneilt, getragen von dem rettenden Schiff der Kirche und in der Hut des christlichen Gesetzes. Auf andern Lämpchen der Katakomben sieht man verschiedene andere Sinnbilder, symbolische Thiere, namentlich die Taube mit dem Kreuz, Fische, Palmen, Candelaber; am häufigsten das Monogramm Christi, einige Mal auch das Bild Christi zwischen zwei ihn bekränzenden Engeln. Eine Lampe letzterer Art aus einem antiken, dann von Christen benutzten Grabe zu Corneto beschreibt Raoul Rochette als ein Stück seiner eigenen Sammlung. Desgleichen kommt der gute Hirt auf Lampen der Katakomben vor, nicht aber Orpheus, indem die dafür von Raoul Rochette und Perret angeführten Exemplare weder als aus jenen stammend, noch überhaupt als christlich erwiesen sind.

Man halte mit diesen Funden die Thatsache zusammen, welche sich im Jahre 1834 bei der Aufdeckung eines kleinen altchristlichen Cömeteriums in der etruskischen

Nekropolis von Vulci zeigte: die Sarkophage desselben umschlossen bei den Skeletten kaiserliche Münzen und Glasgefässe; auf dem Deckel des Sarges war eine Lampe befestigt, die dem ganz verrauchten Plafond nach zu urtheilen noch lange gebrannt hatte; die Inschriften schlossen mit der Formel: PAX CVM SANTIS (sic) oder CVM ANGELIS. Das Costume der auf den Wänden gemalten Figuren, der Charakter der Malereien, die Legenden der aufgefundenen Münzen wiesen sämmtlich auf die Zeit Constantin's und seiner nächsten Nachfolger. Das ist nun hier wie in den Funden der römischen Katakomben zwar kein deutlicher Beweis, dass sich hier ein christlicher Gebrauch an einen ältern heidnischen anschloss, der allein als Sitte und Gewohnheit, ohne eine besondere religiöse Idee damit zu verbinden, beibehalten wurde, wohl aber, wie die Christen uralte heidnische Bräuche beizubehalten und in christlichem Sinne umzudeuten wussten, kurz, wie eine innerlich leere und abergläubische Sitte der Alten bei den Christen den Werth eines religiös-sittlichen Gebrauches annahm.

Die Glasgefässe, welche sich in den Katakomben finden, sind bereits in dem Capitel über die *Fondi d'oro* erörtert worden; eine andere Classe derselben, die sogen. Blutampullen (*phialae rubricatae*), werden in dem nächstfolgenden Kapitel eine eigene Behandlung erfahren. Es wurde in dem Abschnitte über die gemalten Goldgläser von der Verwendung derselben bei den in den Katakomben gefeierten Agapen und andern Mahlzeiten gesprochen. Einem ähnlichen Zwecke dürften noch andere Gegenstände gedient haben, die sich hier fanden, z. B. die von Boldetti an der Aussenseite mehrerer Gräber wahrgenommenen Messerstiele, von denen einer die Form einer Keule, ein anderer die eines Schwanenhalses hat. Früher wollte man freilich auch hier sogleich an Marterinstrumente denken, wie man ja auch in den marmornen Eiern, deren sich in den Gräbern der hh. Balbina und Theodorus fanden, dergleichen erblickte. Boldetti selbst muss freilich hinzufügen, dass auch häufig gewöhnliche Hühnereierschalen angetroffen werden. Welche Bewandtniss es aber mit diesen gehabt, lässt sich wohl leicht errathen, wenn man bedenkt, das laut den Bildern der Katakomben Eier einen der hauptsächlichsten Bestandtheile der Liebesmahle bildeten, und andererseits im Anschlusse an die Sitte der Heiden auch bei den alten Christen der von den Kirchenvätern bezeugte Gebrauch bestand, Wein und Speisen auf die Gräber der Todten zu giessen, eine Sitte, die sich noch in Africa bis auf die Gegenwart erhalten hat. Damit erledigt sich denn auch Lupi's Meinung, als hätten diese marmornen Eierschalen und die kleinen hier ebenfalls gefundenen Muscheln zur Aufbewahrung von Weihwasser gedient, ein Zweck, dem allerdings eine Anzahl von Glasgefässen bestimmt gewesen sein mag. Ich habe an einem andern Orte die Bemerkung gemacht, dass die sogen. *phialae rubricatae*, mit rothem Niederschlag versehene Gläser, soweit deren Inhalt nachweisbar nicht Blut gewesen, nach dem Befunde der bisher analysirten Exemplare auf nichts Anderes als auf Behälter für Weihwasser (*aqua benedicta*) schliessen lassen, dessen Gebrauch nach den neuesten Untersuchungen unzweifelhaft in die ältesten Zeiten des Christenthums hinaufreicht.

Mancherlei Instrumente wurden ebenfalls ehedem als Marterinstrumente angesehen, während doch ihre friedliche Bestimmung als Küchen- oder Handwerkszeug sofort in die Augen fällt. So finden sich Zirkel und Messgeräthe ganz von der nämlichen Art, wie das von Boldetti abgebildete Fresco mit dem Fossor Diogenes eines aufweist. Schon Röstell bemerkt, dass mehrere andere Instrumente, z. B. ein Eisen mit einem Griff und einwärts gekrümmten krallenförmigen Spitzen — wahrscheinlich ein Küchengeräth —, sich gerade so in antiken Gräbern wie in den vor einigen Jahrzehenden aufgedeckten Gräbern der etrurischen Stadt Vulci finden. Dagegen dürften gewisse spitzige und hakenförmig gebogene Eisen von der Art der *ungulae, fidiculae, fodiculae* der Alten, wie deren unter Paul III. in den Substructionen der vaticanischen Basilika entdeckt und von Bosio und Bottari bekannt gemacht wurden, möglicherweise zur Peinigung der Blutzeugen gedient haben. Das Gleiche müsste man von Nägeln annehmen, welche in den Körper der Todten hineingetrieben sind, obgleich derartige Funde aus den Katakomben mir nicht bekannt sind. Dass im Alterthum eine Anzahl Martyrer durch das Eintreiben von Nägeln in den Kopf, in Hände und Füsse u. s. f. zu Tode gebracht wurden, dürfte ausser Zweifel stehen und harmonirt allerdings mit der Thatsache, dass am Rhein mehrere mit Nägeln durchbohrte Schädel gefunden wurden, welche Braun z. B. als Reliquien der unter Diocletian gemarterten thebäischen Legion zu erweisen suchte. Das Gleiche konnte in Rom der Fall gewesen sein, und man kann Aringhi nicht Unrecht geben, wenn er auf solche hakenförmige Nägel, wie er deren einen beschreibt und abbildet, die Worte Tertulian's bezieht: *cervices ponimus ante plumbum et glutinum et gomphos, id est clavos.* Dagegen kann ich jene Unmasse von Nägeln, welche sich neben den Skeletten in Katakombengräbern finden, nicht als Marterinstrumente gelten lassen. Sie werden eben so in heidnischen Gräbern angetroffen und deuteten hier ohne Zweifel auf die *dira necessitas*, auf die unerbittliche Parze des Todes, als deren Symbol der *clavus trabalis*

einmal bei den Römern galt. Dass ungebildete und abergläubische Christen allem Anscheine nach diesen Brauch ihrer heidnischen Vorfahren und Zeitgenossen beibehielten, ist eben ein Seitenstück zu der Sitte, den Todten Münzen und Talismane mit in die Gruft zu geben, und kann nach allem, was wir über das Herübernehmen heidnischer Gewohnheiten und Anschauungen gesagt haben, nicht in Erstaunen setzen. Wie man vom religiösen und ethischen Standpuncte über diesen Punct urtheilen mag, der Archäologe dankt diesem Missbrauch jedenfalls die Erhaltung manch interessanten Denkmals des Alterthums und die Kenntniss eines der merkwürdigsten Capitel aus der Geschichte des menschlichen Geistes.

Aphorismen über Kunst.

Von W. A. Ambros.

(Fortsetzung und Schluss aus Nr. 7.)

Was man im katholischen Süddeutschland, besonders im Oesterreichischen, an kirchlicher Figuralmusik und an sogenannten Mess- und Predigtliedern zu hören bekommt, stammt meistens aus dieser Zeit und gehört auch völlig dieser Zeit an, ein laues, flaues Wesen, glaubensleere Kraftlosigkeit, süssliche Flachheit, aus der das alte *Pange lingua* zu Ende des Hochamtes wie ein Riese auftaucht. Der Culminationspunct dieser Richtung ist vielleicht das sogenannte „deutsche Hochamt" von Michael Haydn, dessen Melodieen etwas von dem Abschmeckenden eines Kindertränkchens aus der Apotheke an sich haben. Es ist schwer über dieses ganze Wesen ohne Erbitterung zu sprechen. Eine Kirche im wohlverkröpften Styl, schwarzgewordene Altarbilder mit augenverdrehenden Heiligen — rechts und links daran hölzerne, vergoldete Engelsstatuen in Tanzmeisterstellung, ihre Inbrunst durch einen heuschreckenartig eingeknickt an die Brust gelegten Arm ausdrückend, zwischendurch ein Glasschrank mit einer angekleideten perrückentragenden Wachsfigur, an der Decke ein Frescobild, wo man nichts als ausgestreckte Beine, und Fusssohlen eines herumspectakelnden Himmelreiches sieht, in den Fenstern nüchternes weisses Glas, vom Musikchor herabschallend ein Hochamt der angedeuteten Richtung, das ist das traurige Gegenbild, um nicht zu sagen, eine Parodie jenes Gesammtwirkens der Künste im Dienste der Kirche, das wir früher in seiner Herrlichkeit zu schildern versuchten. Das ist die Erbschaft, welche der Geist des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts der Kirche hinterlassen hat! So nutzten die katholischen Kirchen-Componisten das ungeheure Geschenk, das ihnen in dieser verkommenden Zeit Sebastian Bach mit seiner H-moll-Messe gemacht hatte, wo er die auf dem ausserkatholischen Wege, den wir vorhin bezeichnet haben, gewonnenen gewaltigen Resultate treuherzig der alten Kirche darreicht.

Indessen sind Glaube und Liebe, wenn sie im Geiste eines genialen Meisters aufleuchten, im Stande, jede Form zu verklären. Mozart's himmlisches, ja wohl himmlisches *ave verum* gehört in Bau, Melodieführung und Harmonisirung wesentlich jener Richtung an, die anderweitig so viel taube, mattsüsslich duftende Blüthen getrieben hat — allein es ist die höchste Idealisirung derselben; dieser Gesang, der recht eigentlich für einen Chor von Engeln gedichtet zu sein scheint, erreicht auf anderem Wege dasselbe Ziel, das Palestrina und Sebastian Bach (jeder auch wieder auf seinem Wege) erreicht haben — er beweist, dass, wo der rechte Geist ist, Form und Art sich ihm fügen muss, und dass der widrige Eindruck der kirchlichen Kunst eines Maratti, Algardi, Borromini u. A. und eben so auch der damit zusammenstimmenden Musik nicht auf Rechnung des Geistes der Kirche fällt, sondern eben in dem Umstande zu suchen ist, dass die Künstler der erwähnten Richtung diesen Geist (wenigstens in ihren Werken) nicht hatten. Die Zeit war schwächlich geworden; vor gigantischen Gebilden, wie sie z. B. Händel in seinem „Israel in Aegypten" auf Grundlage der nicht weniger gigantischen Poesie des Buches Exodus hingestellt hat, wäre sie in Ohnmacht gefallen. Wäre nicht der kerngesunde, kindlich fromme, noch als Greis jünglingfrische Joseph Haydn der Componist, wir hätten an der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" vollkommen rationalistische Oratorien, und es liegt wirklich nicht an ihrem Dichter, wenn sie unter Haydn's Händen zu etwas Anderem geworden sind. Doch wir besitzen ja das „Ende des Gerechten" von Schicht, wo die Kreuzigung zu einer gemüthlichen Familiengeschichte wird und Poet und Musiker den vortrefflichen Jesus Christus, der so schöne Moral gelehrt hat, lebhaft bedauern, dass er, für seine Zeit zu aufgeklärt, den Umtrieben einer fanatischen Partei hat erliegen müssen!

Wer sich die Mühe geben will, in den Raphael'schen Sälen im Vatican oder vor der Sixtinischen Madonna zu Dresden weniger auf die Kunstwerke als auf die beurtheilenden Aeusserungen der Beschauer zu achten, wird die verschiedensten und mitunter sehr seltsame Dinge zu hören bekommen, und doch bleiben die Kunst-

werke selbst was sie sind. Welche widersprechenden Beurtheilungen hat nicht die gothische Baukunst erfahren müssen — und sogar successive von demselben Beurtheiler, z. B. von Goethe, der erst seinen dithyrambischen Aufsatz über das strassburger Münster ausbrauste, um zehn Jahre später „Gott zu danken, dass er die Blumenzacken, die Tabakpfeifensäulchen und die auf Kragsteinlein kauzenden Heiligen auf ewig los sei“ — was doch so seine Richtigkeit nicht hatte, wie die aus dem Jahre 1814, wo sich das Gewimmel der griechischen Götter nicht mehr überall vordrängte, herrührenden „Herbsttage im Rheingau“ beweisen, in welchen sich der Altmeister mit den „kauzenden Heiligen“ doch wieder einlässt. Wer den Stephansthurm in Wien von seiner Basis bis zur wolkennahen Spitze mit den Blicken verfolgt, der wird den Eindruck haben, als wachse das Gebäude mit riesiger Triebkraft rasch emporschiessend vor seinen Augen aus der Erde zum Himmel empor, wie ein Baum voll wunderbarer Steinblüthen — als entstehe es gleichsam im Augenblicke vor ihm — und mit Recht hat Jemand gesagt, dieser Thurm sei eine Uebersetzung des in der Kirche daneben so oft gesungenen *sursum corda*. Dagegen beklagte sich Winckelmann, „er steche ihn völlig in die Augen“. Die Dichter sind nicht besser daran als ihre übrigen Kunstcollegen — Shakespeare, Calderon, Racine, Goethe u. s. w. haben die verschiedenste Deutung erfahren und sich gefallen lassen müssen, bald vergöttert, bald geschmäht zu werden.

Die Läugner des Inhaltes der Musik, die Aesthetiker des absoluten Formenspieles, sind auf kunst-philosophischem Gebiete die Materialisten, wie jene auf naturwissenschaftlichem. Es hangen diese geistigen Bewegungen unter einander inniger zusammen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat, ja, als ihre Träger selbst ahnen mögen. **Siegt** aber einmal die Materie, fällt die Menschheit ganz und gar der dunkeln, schweren Hyle anheim, wird sie sich einmal als ein Geschlecht erkennen, das durch ein Ungefähr verdammt ist, den Erdball mit seinem Blute und Schweisse zu düngen und sich mit seinem Wohlsein an die so gedüngten Aecker allein angewiesen sieht, so wird die Philosophie nicht im Stande sein mit Abstractionen das hereindringende Chaos zu ordnen und mit kategorischen Imperativen die sittliche Weltordnung herzustellen. Es wird dann eine Nacht der Barbarei hereinbrechen, furchtbarer als sie Hunnen oder Mongolen je der Sitte und Bildung gedroht haben. Doch dieses Aeusserste wird eine höhere Hand zu verhüten wissen.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Berlin. Der Schutz des künstlerischen Urheberrechts, diese Seeschlange in den Verhandlungen der letztjährigen Genossenschaftstage der deutschen Künstler, ist wieder einmal aufgetaucht. Und zwar sind es diesmal nicht nur die Künstler, sondern auch zahlreiche Kunst-Industrielle, welche sich der Sache — wie wir hoffen wollen, endlich mit Erfolg — angenommen haben. Die Unterzeichneten richteten an den Deutschen Reichstag nachfolgende Petition, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Kunst-Industrie: „Die unterzeichnete Commission — Namens und im Auftrage der Deutschen Kunst-Genossenschaft — und die unterzeichneten Kunst-Industriellen Berlins erlauben sich an einen hohen Reichstag den gehorsamsten Antrag zu stellen: „„Der hohe Reichstag wolle beschliessen, die Erwartung auszusprechen, dass — conform der durch Beschluss des Norddeutschen Reichstages (Sitzung vom 17. Mai 1870) geschehenen Aufforderung — das Reichskanzleramt in der nächsten Session des Reichstages den Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Recht des Urhebers an Werken der bildenden Künste mit entsprechender Berücksichtigung der berechtigten Interessen der Kunst-Industrie, zu verfassungsmässiger Beschlussnahme vorlege.““ — Seit einer Reihe von Jahren streben die deutschen Künstler und Kunst-Industriellen, eine Erweiterung und Verbesserung des Gesetzes vom 11. Juni 1837 zu erwirken, das schon zur Zeit seiner Emanirung, noch mehr aber jetzt bei so vermehrtem und verändertem Kunstbetriebe weder in seinen Grundsätzen, noch in seinen Einzelbestimmungen den gerechten Anforderungen irgendwie genügt. In richtiger Erkenntniss dieses Sachverhältnisses wurde dem Reichstage des Norddeutschen Bundes (1869) ein in vielen Puncten sehr verbesserter Gesetzentwurf Seitens der verbündeten Regierungen vorgelegt, der aber wegen einiger, grosse Bedenken erregender Bestimmungen nicht die Zustimmung des Reichstages erhielt, hingegen den Beschluss veranlasste: „„Die verbündeten Regierungen zu ersuchen, dem nächsten Reichstage ein Gesetz vorzulegen, welches den Abschnitt V des vorliegenden Gesetzes selbständig und dergestalt regelt, dass dabei zugleich die berechtigten Interessen der Kunst-Industrie entsprechende Berücksichtigung finden.““ — Ein solcher Gesetzentwurf ist bisher dem Reichstage noch nicht zugegangen, steht auch in dieser Session zu grossem Bedauern der Betheiligten nicht in Aussicht, die auf diese Weise die Erfüllung längst gehegter und begründeter Erwartungen weiter hinausgeschoben sehen. Denn nicht nur dass wir in Deutschland von Staaten umgeben sind, die schon seit langen Jahren die Segnungen einer zweckmässigen, glänzende Erfolge aufweisenden Gesetzgebung geniessen; nicht nur dass die vielen neu entstandenen kunst-industriellen Lehr-Institute Kräfte ausbilden, die bei dem jetzigen Zustande schwer zu verwerthen sind, und die von einander abweichenden Gesetze der verschiedenen Staaten des Reiches Verwirrung und Unsicherheit herbeiführen: es ist die verzögerte Ausführung des Reichstags-Beschlusses überhaupt ein Hinderniss in der Entwicklung nationalen Lebens und erfolgreichen Wettstreites mit anderen Nationen und eine Entziehung reicher Quellen privaten Wohlstandes und staatlicher Einnahmen. Die Unterzeichneten hoffen mit Zuversicht auf die fördernde Mitwirkung Eines hohen Reichstages, dem sie vertrauensvoll ihre Angelegenheit ans Herz legen. Berlin, den 31. März 1873. Die Commission der Deutschen Kunstgenossenschaft zur Förderung des Rechtsschutzes an Werken

der bildenden Künste. A. Ewald, Historienmaler. G. Lüderitz, Kupferstecher. E. Jakobsthal, Architekt. Alb. Wolff, Bildhauer. L. Sussmann-Hellborn, Bildhauer."

Nürnberg. Unsere Sammlungen haben, schreibt die Chronik des Germanischen Museums, in jüngster Zeit eine hübsche Bereicherung dadurch erhalten, dass aus der Modellkammer der ehemaligen polytechnischen Schule zu München über 100 ältere Modelle von Wagen, Schiffen, landwirthschaftlichen Geräthen, und technischen Anlagen verschiedener Art vom königl. baier. Cultusministerium, unter Vorbehalt des Eigenthums für die Nachfolgerin jener Anstalt, uns übergeben worden sind.

Das Comite, welches im Herbste vorigen Jahres eine so glänzende Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten im königl. Zeughause zu Berlin veranstaltet hatte, hat mit einem sehr ehrenden Schreiben 260 Blätter damals aufgenommener Photographieen zu bleibender Erinnerung an jene Ausstellung unserer Anstalt als Geschenk übersandt.

Aus dem königl. Zeughause in Berlin ist uns im Tausche gegen ein älteres Gewehr, das wir doppelt hatten, ein solches des 15. Jahrhunderts, vom historischen Verein zu Würzburg auf ähnlichem Wege ein solches vom Jahre 1534 überlassen worden. Der Gemeinderath der Stadt Wien hat uns einen Bürgerharnisch des 16. Jahrhunderts und einen Aalspiess aus dem dortigen städtischen Zeughause zum Geschenke gemacht.

Der unerbittliche Tod hat aus der Mitte des Verwaltungs-Ausschusses unserer nationalen Anstalt, eben während wir die letzte Mittheilung niederschrieben, am 15. v. M. einen Mann gerissen, dessen Verdienste um dieselbe nicht hoch genug angeschlagen werden können. Oberstudienrath Dr. Hassler in Ulm, der unermüdet Thätige, hatte einen grossen Theil seiner Zeit und Kraft dem Germanischen Museum gewidmet, dessen Gründung er mit betrieben und das er vom Anfang an durch seinen Rath wie durch mannigfaches Eintreten für dasselbe, so lange der Gedanke noch nicht allgemeine Anerkennung gefunden, wesentlich gefördert. Insbesondere war seine Thätigkeit bei den verschiedenen Berathungen zur Aenderung der Satzungen in Anspruch genommen, deren endliche Durchführung zu allgemeiner Befriedigung und zu allseitigem Einverständniss in hohem Grade seinem vermittelnden Einflusse zu danken war.

Auch v. Karajan, k. k. Regierungsrath und I. Custos der k. k. Hofbibliothek zu Wien, der vor Kurzem erst aus dem Verwaltungs-Ausschusse geschieden, innerhalb dessen er sich so anerkennenswerthe Verdienste um Förderung des Museums erworben, ist in jüngster Zeit vom Tode abgerufen, unserem Gelehrten-Ausschusse entrissen worden, wie auch früher Prof. W. Menzel in Stuttgart, dem gleichfalls manche Förderung des Museums zu danken war.

Worms. Am 13. Februar deckten Arbeiter im westlichen Flügel des Kreuzganges von St. Paul in Worms eine Reihe älterer Gräber auf. Zu oberst fand sich ein aus Backsteinen leicht gemauertes Gewölbe, jedenfalls aus der letzten Zeit des Stifts, woranf die Bauweise und die hohe Lage deuten. Der darinnen befindliche Holzsarg war leer. In einer Tiefe von drei Fuss unter der gegenwärtigen Bodenoberfläche stiess man auf einen regellos und schief über die im Folgenden besprochenen Särge gelegten Grabstein von grösster Form. Ein zu demselben gehöriges Grab war nicht bemerkbar. Noch tiefer (sieben Fuss unter der Oberfläche) lagen in gleicher Höhe und geordnet neben einander Steinsärge, Steinkisten, wovon der eine noch einen Deckel hatte. Bis jetzt sind 8 Särge ausgegraben. Auch fand sich noch ein Schädel sammt Hauptknochen. Die Särge, von roher Arbeit, gut erhalten, laufen nach unten schmäler zu; sie gehören der ältesten Zeit des im Anfange des 11. Jahrhunderts vom grossen Bischof Burkard I. gegründeten Stifts an. Beim Weiterführen der Arbeiten werden wohl noch andere Funde zu Tage kommen.

Was im besonderen St. Paul betrifft, so diente zu wissen, dass dieser Ort zu den geschichtlich merkwürdigsten der Stadt gehört. Dort stand das Schloss der rheinfränkischen Herzoge. Es war wahrscheinlich die Geburtsstätte, sicher aber die Wohnstätte Herzogs Konrad, der in der Ungarschlacht 955 fiel und mit grossem Pomp im Dome begraben wurde, desgleichen Bruno's, der als 24jähriger Jüngling unter dem Namen Gregor V. den päpstlichen Thron bestieg und die Kirche glorreich regierte. Noch zeigt man in den vaticanischen Grotten unter dem St. Petersdom zu Rom die Grabplatte, die da berichtet, dass dieser Gregor der Domschule zu Worms seine glänzende Ausbildung verdankte, und dass er in drei Sprachen das Volk zu belehren verstand. Dieselbe Domschule besuchte sein Neffe, Kaiser Konrad II., der erste Erbauer des Kaiserdoms zu Speier, und ein Zögling des Bischofs Burkard, der den sanftmüthigen Knaben aus dem Schlosse auf dem Paulusplatze zu sich nahm, um ihn auszubilden.

Kaiser Heinrich II. schenkte das Herzogsschloss dem Bischof der Stadt. Dieser wandelte es in ein Stift um. Welche berühmte Männer die Geschichte dieses Stifts verherrlichen, erlaubt der Raum nicht, hier anzuführen.

Paris. *L'Ornement polychrome.* Das unter diesem Titel von A. Racinet herausgegebene Prachtwerk, Verlag von Firm. Didot in Paris, ist mit dem jüngst erschienenen 10. Hefte, welches als Text einen Abriss der Geschichte des Ornaments mit zahlreichen Holzschnitten bringt, vollständig geworden. Das ganze Werk umfasst 100 Tafeln in Hochquart mit ca. 2000 Decorationsmotiven in sehr geschickter Gruppirung und zeichnet sich bei vortrefflicher Ausführung des Chromodruckes durch einen erstaunlich billigen Preis aus. Vor der *„Grammar of ornament"* von Owen Jones hat es den Vorzug grösserer Mannigfaltigkeit und gleichmässigerer Berücksichtigung der verschiedenen Kunstepochen voraus, wenn auch die leicht erklärliche Vorliebe für die Style Louis' XIV. und Louis' XV. und für die nationale Kunst der Franzosen überhaupt nach dieser Seite hin des Guten vielleicht etwas zu viel gethan hat.

Oppenheim a. Rh. (An alle Deutschen in der Heimath und im Auslande!) Es war am 21. Mai 1669, als in Vollzug des cannibalischen Planes Ludwig's XIV., drei an Frankreich angränzende deutsche Provinzen in eine Einöde zu verwandeln, auf den von dem französischen General Melac von Mainz aus gegebenen Befehl auch nach Oppenheim die Brandfackel geworfen und diese blühende Handelsstadt von Grund aus zerstört wurde, wobei selbst die Gotteshäuser nicht verschont worden sind.

Wilhelm III. von Oranien wusste den Raubzügen und Gewaltthätigkeiten, so wie der despotischen Vergrösserungspolitik Ludwig's XIV. von Frankreich dadurch eine mächtige Schranke zu setzen, dass er in den Jahren 1684 bis. 1689 zwischen den deutschen und anderen europäischen Fürsten nach einander drei Bündnisse veranlasste.

Um nun den Verbündeten die Kriegführung an dem Rheine gegen Frankreich unmöglich zu machen, mussten die dortigen Provinzen ausgeplündert, durch endlose Contributionen allen baaren Geldes beraubt, Städte, Dörfer, Wälder und Fluren niedergebrannt werden.

Dieser scheusslichen Politik wurde der Wohlstand unserer Stadt auf Generationen geopfert, und nach einer Heimsuchung, deren Folgen nach fast 200 Jahren noch sichtbar sind, gelangte sie nicht mehr zu der früheren Blüthe und kann sich jetzt erst und allmählich zu dem Range eines kleinen Landstädtchens erheben.

Unter den seit Jahrhunderten von unseren Vorfahren erworbenen Schätzen wurde uns auch die schönste Perle am ganzen Oberrhein von französischem Frevel zerstört — unsere in dem reinsten gothischen Style erbaute Katharinenkirche —, welche der General Melac, wie die ganze Stadt mit Burg und Gotteshäusern, bis auf die Mauern niederbrennen liess, so dass sie bis jetzt, nach allen Anstrengungen von Regierung und Bevölkerung seit dem Jahre 1689, nur nothdürftig im Mittelschiff und Ostchor zum gottesdienstlichen Gebrauche für die Gemeinde wieder hergestellt worden ist.

In den Jahren 1262 bis 1317, in der Entwicklungs- und Blüthezeit des Spitzbogenstyls, sind diese schönen, Gott geweihten Säulenhallen entstanden, welche durch ihre hochstrebenden leichten Gewölbe und durch die ihnen zu Grund liegenden, fein gefühlten Verhältnisse einen so bezaubernden Eindruck hervorbringen und unser Gemüth zu der religiösen Begeisterung erheben, welche solche Tempel zur Ehre Gottes emporsteigen liess.

Wenn nun auch unsere Katharinenkirche durch fortgesetzte Anstrengungen der Bevölkerung und insbesondere auch der jetzigen Regierung, seitdem unsere Stadt und die Provinz mit dem Grossherzogthum Hessen vereinigt sind, theilweise wieder hergestellt worden ist, so bedarf es doch noch eines grossen Aufwandes von Kosten und Arbeit, um dieses erhabene Gotteshaus, dieses religiös-nationale Baudenkmal deutschen Wissens, Wollens und Könnens, in seinem alten Glanze wieder erstehen zu sehen.

Der westliche Chor ist Ruine — es stehen davon nur noch die Umfangsmauern —, das Mittelschiff und die Seitenschiffe bedürfen eines neuen Daches, die äusseren Verzierungen nach der Schauseite, so wie der östliche Chor der gründlichsten Reparaturen und der Pfarrthurm eines gänzlichen Umbaues von Grund aus.

Die Bürger Oppenheims können nicht verjährte Ansprüche wegen des von Frankreich ihren Vorfahren geraubten Wohlstandes erheben, aber dazu glauben sie ein Recht an das Deutsche Reich und dessen Bewohner zu haben, dass aus gemeinschaftlicen Mitteln, sowohl durch Sammlungen bei allen deutschen Patrioten, wie auch durch Beiträge aus der Landes- und Reichscasse der von Frankreich geübte Frevel wieder gesühnt und der herrliche Tempel zu Ehren des deutschen Namens und als bleibendes Wahrzeichen unserer Einheit und Zusammengehörigkeit, den alten Baurissen entsprdchend, wieder aufgerichtet werde.

Darum, deutsche Brüder in Ost und West, in Süd und Nord! bringet ein jeder nach dem Maasse seiner Mittel ein Opfer zur Rettung und Erhaltung eines Baudenkmales, wie Deutschland deren wenige besitzt.

Gesicherter denn je sind jetzt die Marken unseres Vaterlandes gegen den Feind im Westen, der es so oft in frevelhaftem Uebermuthe heimsuchte; fester als vordem wird darum auch der Bau zu Oppenheim am Rhein, wenn er durch vereinte Theilnahme aller deutschen Patrioten dem Verfalle entrissen und in verjüngter Schönheit aufgeführt sein wird, fernerhin dastehen als ein sprechendes Wahrzeichen eines aus langer Zerrissenheit und Zersplitterung zur Einheit, Kraft und Grösse erstandenen Volkes.

Mit landesherrlicher Genehmigung hat sich in Oppenheim ein Verein gebildet zu dem Zwecke, um, abgesehen der von dem Staate zu erwartenden Unterstützung, die benöthigten grossen Geldsummen auch durch Sammlung freiwilliger Gaben aufzubringen, und wurden die Unterzeichneten durch den Verein mit der Leitung dieser patriotischen Angelegenheit betraut.

Sammellisten werden wir in alle deutschen Gauen, an alle weltlichen und geistlichen Behörden, an alle Vertreter unseres Kaisers im Auslande und unsere dort sesshaften Stammgenossen ergehen lassen.

Mit freudiger Zuversicht richten wir das Gesuch an alle öffentlichen Blätter, diesen Aufruf in ihre Spalten aufzunehmen, an alle Freunde deutscher Kunst und Wissenschaft aber, bei unserer Arbeit uns ihre Unterstützung zu gewähren.

Oppenheim a. Rh., den 6. Juni 1873.

Die Mitglieder des gewählten Ausschusses:

Karl Amendt, Bau-Unternehmer. **Johann Bayer**, Gutsbesitzer. **Georg Egly**, Gutsbesitzer und Bürgermeister. Dr. **Robert Willibald Förster**, Gutsbesitzer. **Philipp Jungkenn**, Gutsbesitzer. Dr. **Adolf Lippold**, Notar. Dr. **Wilhelm Lübke**, Professor an der Kunstschule zu Stuttgart. **Wilhelm Nasgold**, Apotheker. **Wilhelm Rheinwald**, Fabricant. Dr. juris **Bernhard Schröder**, Landtags-Abgeordneter zu Worms. **Wilhelm Traumüller**, Buchdruckerei-Besitzer. **Heinrich Julius Wallot**, Weinhändler. **Paul Wallot**, Architekt zu Frankfurt am Main. **Karl Weil**, Ober-Einnehmer.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

(Diese Nr. erscheint ohne artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 14. Köln, 15. Juli 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die antike Innendecoration mit Rücksicht auf die Ausschmückung christlicher Kirchen.

II.

Dass die Säulen bei den Römern, wenn sie frei standen, wesentlich zu dem Dienste des Teppichtragens verwendet und bestimmt waren, haben wir im Vorausgehenden entwickelt, und entspricht diese Annahme der ganzen Art und Weise, wie die Römer den griechischen Säulenstyl annahmen und modificirten. Im Gegensatz zu dem griechischen Tempelbau, dem im Peripteros und Dipteros entwickelten Säulensystem, ist der römische Tempelbau durch den *Prostylos pseudoperipteros* charakterisirt, der die Säulen als die Wand theilende Gesims- und Deckenträger direct mit der Wand verband und nur als Halbsäulen sichtbar werden liess. Der bei den Griechen zwischen den Säulen des Peripteros leere, höchstens durch Gitter geschlossene Raum ward im römischen Tempel durch die Mauer der Tella selbst eingenommen und dadurch sank die Säule, aus ihrer constructiven Stellung verdrängt, zu mehr decorativer Bedeutung herab und wurde mit der raumabschliessenden Wand zu einer einheitlichen architektonischen Form verbunden. Wo wie bei Portiken und Säulenhallen die Säulen für sich alleinstehend auftraten, wurde der zwischen ihnen gespannte Teppich als Ersatz der Mauer zum Ausdrucke ihrer Einordnung in den römischen Baucanon. Wir haben auch bereits aufmerksam gemacht, dass diese Art der Benutzung der Säulen in den ersten christlichen Kirchen sehr vielfach wiederholt wurde und dass in den beiden Hauptkirchen Roms, der h. Petrus und Paulus, die Säulen der Schiffe mit Teppichen behängt wurden, die von einer zur andern gespannt waren. Die christliche Archäologie hat den angeführten zwei Zeugnissen noch eine Reihe anderer angefügt, die uns diese Sitte bis tief in die christliche Zeit sich erhalten zeigen. Von P. Stephan VI. wird berichtet, dass er 90 seidene Vorhänge mit Löwenfiguren gemustert zwischen den Säulen des Chores der Peterskirche aufhängen liess, und andere ähnliche Notizen hat Bock in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder aus alten Inventarien viele zusammengestellt. Unstreitig haben die Zwischenmauern zwischen den Säulen des Chorumganges mittelalterlicher Kirchen von dieser antiken Teppichverwendung ihren Ursprung genommen und sind an deren Stelle getreten. Ein Gleiches dürfte auch von dem Lettner gelten, der das Chor von dem Langschiffe scheidet. Möge der geneigte Leser sich daran erinnern, dass in den antiken Basiliken die Apsis, in der die Gerichtssitzungen waren, durch zwischen den Säulen angebrachte und bemalte Teppiche von dem übrigen Raum der Basilika abgesondert war, und dass in der frühesten Zeit schon der Clerus eine vom Volk streng geschiedene Stellung einnahm, dass ausserdem das Chor zu Versammlungen und Berathungen der Geistlichkeit diente, so wird man die Behauptung kaum zu gewagt finden, dass auch der spätere monumentale Chorabschluss eng an antike Traditionen anknüpft. Uebrigens haben wir hiefür noch sprechende Zeugnisse in alten Monumenten frühchristlicher Zeit, die sich uns durch glückliche Zufälle

erhalten haben. Dahin gehören die Mosaiken im Kuppelgewölbe der äusserst interessanten, nach dem Vorbild des Pantheons in Rom gebauten Georgskirche in Thessalonich, welche nach dem Urtheile Texier's[1]) dem vierten Jahrhundert entstammt und möglicher Weise von Constantin während seines ersten Verweilens in dieser Stadt gegründet wurde. Wir geben hier die Beschreibung mit den Worten des Autors und schliessen nur wenige Bemerkungen an:

„*La grande coupole, dont le pourtour a plus de soixante-douze mètres de développement est divisée en huit compartements ornés de tableaux en mosaïque, qui se répètent deux à deux. Ce sont de riches palais construits dans le style fantastique, familier aux peintres de la ville de Pompéi, des portiques ornés de colonnes resplendissantes de pierreries, des pavillons fermés par des rideaux de pourpre flottant au gré du vent, ou retenus par des torsades. Des arcades sans nombre, avec des frises décorées de dauphins, d'oiseaux, et de palmettes; les modillons et les palmettes soutiennent des corniches d'azur et d'emeraude. Au centre de chacune de ces compositions est un edicule octogone ou circulaire, entouré de colonnes et couvert par une coupole;* **des rideaux en cachent l'enceinte aux regards et ses abords sont défendus par des barrières.** *Une lampe suspendue à la voûte indique son caractère religieux; c'est le nouveau tabernacle ou sanctus sanctorum des chrétiens. Quoique la composition de l'architecture de ces tableaux soit variée, le sujet est toujours le même; il représente un petit temple au milieu d'une splendide colonnade. A droite et à gauche de chacun de ces temples sont des personnages vêtus de toges et de chlamydes, les mains élevées; dans l'attitude de l'adoration .... à côté de chaque figure est inscrit son nom et le mois de l'année qui lui est consacré..... Ils sont tous antérieurs au règne de Constantin, et ne sont pas en contradiction avec l'antiquité que nous sommes disposés à attribuer à la construction de cette église....*

Les voûtes des cinq chapelles qui sont placées à chacun des angles de l'octogone, sont ornées de mosaïques dont le dessin est tout-à-fait dans le goût romain. Ce sont des caissons, dans le centre desquels sont représentés des oiseaux ou des corbeilles de fruits. On y reconnait la perdrix, le courlis, le canard; les fruits sont la grenade, la pomme. **On voit que l'école antique était encore en pleine production quand cette église fut bâtie; l'art chrétien empruntait encore sa décoration aux ornements des Romains;** *si les figures placées dans la coupole ne portaient pas à côté d'elles leurs légendes chrétiennes, le style des palais pourrait tromper l'observateur inattentif.*"

Eines dieser Bilder, auf Tfl. 30, zeigt uns die Apsis einer Kirche mit einem ungefähr 1 M. hohen Gitter davor; daneben die h. Romanus und Eukarpion; rechts und links von Säulen gebildet Eingänge, die mit Vorhängen geschlossen und von einer herunterhangenden Lampe erhellt sind.

Auf Tfl. 32 dagegen sind neben dem Altar und der Apsis zwei weitere kleine Apsiden nach dem System von Vital in Ravenna dargestellt und gleichfalls mit Vorhängen geschlossen. Der obere Theil sämmtlicher sieben Bilder zeigt Eingang, Portiken und andere Architekturen mit reichem Teppichwerke verziert, das in blauer, grüner und rother Farbe mit der Architektur und dem Goldmosaikgrund angenehm contrastirt. Die Teppichscheidewände der Antiken haben hier in einem christlichen Monumente sich verewigt, und in ähnlicher Weise, wie wir das Mosaikbild in *Apollinare nuovo* zu Ravenna mit der Darstellung des Palastes des Theodorich für die Architektur des sechsten Jahrhunderts mit Recht sehr wichtig halten, sind auch diese Mosaikbilder der alten Georgskirche für die Ausstattung der christlichen Kirchen von besonderer, bis jetzt leider übersehenen Bedeutung. Das Gitter, welches den Altar und das Chor abschliesst, imgleichen die Vorhänge an den daran gebauten Apsiden sind somit uralt und bestätigen uns, dass die spätere Zeit diese Anordnung in der Abschliessung des Chores aus der allerfrühesten Periode christlichen Kirchenbaues, wo „die Antike noch in voller Kraft thätig war", überkam.

Tfl. 33 ist für den eigentlichen Altarbau wichtig. Auf drei Stufen erhebt sich ein von vier Säulen getragener Kuppelbau, der vorne mit einem grünen, in halber Mannshöhe angebrachten Vorhange geschlossen ist. Die einzelnen Details des Bildes lassen es ausser Zweifel, dass wir hier den frühchristlichen Altarbau constantinischer Zeit vor uns haben. Die späteren sogenannten Ciboriumaltäre haben hier ihr Vorbild, und wir halten gerade dieses Bild für eine besonders deutliche Uebergangsform der antiken Decorationsweise in die christlichen Kirchen. Bekanntlich war der antike Palast mit einer Reihe kleiner, durch die Kunst des Tapezierers geschaffener, an sich selbständiger, aber der Architektur im Grossen untergeordneter Einbauten versehen. Die von Teppichen gebildeten Abtheilungen waren nach alten Abbildungen oft nur so hoch, dass der Kopf des darin Gehenden sichtbar war. Von den

1) *L'architecture byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en orient. Londres 1864.*

mittelalterlichen Ciborinmsaltären unterscheidet sich unser Bild durch die mehr antike, nicht den ganzen Bau bedeckende Verhüllung. Allerdings ist hier, wie in den meisten derartigen Decorationen von einem strengen Maassverhältnisse zwischen Figuren und Decorationen nicht zu reden, aber so viel dürfte doch anzunehmen sein, dass die Verhüllung nicht über Manneshöhe an den Säulen befestigt war, auf jeden Fall aber nach Art der antiken Schirmwände einen gewissen Abstand unter dem säulengetragenen Gebälk frei liess. Der Schluss dürfte demnach nicht gewagt sein, dass der frühchristliche Altar in seiner architektonischen Ausstattung und Umhüllung von den spätern ganz verhüllten Ciboriumsaltären verschieden war und in der antiken Decorationsweise sein Vorbild hatte. Ich weiss zwar wohl, dass man die Anwendung der den Altar ganz bedeckenden Tetravelen aus der sogenannten Arcandisciplin der alten Kirche ableitete und ihnen demgemäss eine von der Antike unabhängige Entstehung und Erklärung gab; aber es dürfte für die wissenschaftliche christliche Archäologie der Recurs zu dieser Arcana sich ähnlich verhalten wie das bekannte Heranziehen der Mysterien zur Erklärung einzelner Darstellungen aus dem griechischen Alterthum. Von beiden, den Mysterien und der Geheimlehre der Christen, ist zu wenig greifbares Material vorhanden, als dass ein vernünftiger Schluss auf deren Einwirkung auf die bildende und Decorationskunst erlaubt wäre; es wird viel davon gesprochen und wenig bewiesen, und dass die antike Archäologie sich von den Mysterienträumen z. B. bei Erklärung der Vasenbilder frei machte, hat ihr nicht im entferntesten geschadet. Auf alten Bildwerken, die sich uns erhalten, werden die Heiligen häufig auf Teppichgrund dargestellt, der aber bloss bis an die Schultern reicht, so dass der Kopf und die oft ausgebreiteten Arme darüber hinausgehen. In dieser Weise stelle ich mir die opfernden und betenden Priester am Altare der ersten und ältesten Kirchen vor, so mögen sie dem Volke erschienen sein; und indem der Maler sie künstlerisch darstellte, geschah es in der Erinnerung an das tägliche Bild, das er vor Augen hatte, geschah es unter dem Eindrucke, den der vor oder an dem Altar stehende Geistliche auf ihn fortwährend machte.

In Betreff der textilen Bekleidung der innern Umfassungsmauern christlicher Kirchen in ihrer Beziehung zu derselben oder deren Imitation im antiken Hause steht der Zusammenhang ausser Frage. Verschiedene Arten dieser Decorationen aus dem Mittelalter, welche auf die antike Teppichbekleidung der Wände zurückdeuten, hat Dr. Bock in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder (3. 26 u. 27) zusammengestellt und Anderes hat Viollet-le-Duc *(dictionnaire raisonnée de l'architecture française du XI. au XVI. siècle,* unter der Rubrik „*arcature*“ und „*peinture*“*)* gegeben. Was dabei besonders zu bemerken sein dürfte, ist die fast durchgängig plastisch arrangirte Gestaltung dieser Wiedergabe von Draperieen. So sind die Arcaturen des obern Theiles der *Sainte chapelle du Palais* in Paris mit diesen faltigen Stoffen gemalt, die von Säule zu Säule gespannt darüber den vom Spitzbogen eingeschlossenen hellblauen Grund der Wand sichtbar werden lassen, so dass dem Auge durch optische Täuschung das Bild entsteht, als sei hinter diesem Teppichbehang noch ein grösserer Raum vorhanden. Das Gleiche finden wir in der Kirche des h. Franciscus zu Assisi. Die gemusterten Teppiche scheinen an grossen Haken an die Wand befestigt und dem Gewicht ihrer Schwere nachgebend zwischen je zwei solchen Aufhängpuncten sich zu senken. *(Gruner, Specimens of ornamental art.)* Dasselbe zeigt Viollet-le-Duc in der Abteikirche von Fontfroide *(Dict. rais. de l'arch. 7. p. 97.)* Eine der interessantesten Decorationen ist abgebildet in demselben Werke (8. p. 456) aus der Kirche Notre-Dame in Noyon.

Ein in viereckige Felder getheilter Teppich hat oben im Vierpasse eingeschlossene Medaillons mit historischen Darstellungen. In der Kathedrale von Metz (8. p. 457) ist das Nordportal ähnlich decorirt. „*Sur un parement composé d'un socle et de trois assises nues, une tenture semble attachée à une tringle, et au-dessus d'elle se développe une brillante litre à quadrillé perlé, avec animaux fantastiques dans les, intervalles des galons. Ce soubassement se termine par un beau profil orné d'un rang de feuilles dans la gorge.*“ Während hier der Teppich in plastischer Nachbildung dem obern, in viereckige Felder getheilten und mit Thierfiguren geschmückten Decorationssystem angefügt ist, zeigen die Gereonskirche in Köln *(Gailhaband l'architecture de V. aux XVII. siècle, II. pl. 63—66)* und die Kathedrale in Braunschweig (ebenda, II. pl. 69—70) den Teppich gemalt und darüber historische Darstellungen; erstere zwei Heilige, letztere die Geschichte der Enthauptung Johannes des Täufers.

Gehen wir die vier genannten Denkmäler in ihrer Decoration vergleichend durch, so ergibt sich für jede derselben die Verwendung des Teppichs in zweifacher Weise über einander, und zwar für:

1) Notre-Dame de Noyon (XII. Jahrh.) — Bilder in Vierpassen auf Teppichen.
2) Die Kathedrale in Metz (XIII. Jahrh.) — igurirter Teppich, darunter plastische Draperieen.

3) St. Gereon in Köln (XIII. Jahrh.)	Ganze Figuren, darunter gemalte Draperieen.
4) Die Kathedrale in Braunschweig (XIII. Jahrh.)	Historisches Bild im Stickstyl, darunter gemalte Draperieen.

Hierbei kommt noch in Erwähnung, dass Nr. 1 u. 2, wie gesagt Portalverzierungen sind, und hiermit werden wir von selbst an die Portale der Façade der Kathedrale in Reims[1]) erinnert, welche unter den Statuenreiben den aufgespannten plastischen Teppich zeigen. Vergleicht man damit die Decoration, welche Gailhaband (l. c. pl. I. 29) *„au revers de la façade de la cathedrale de Reims"*, bezeichnet und welche wie in St. Gereon componirt ist, nur mit dem Unterschiede, dass Teppiche und Figuren plastisch gestaltet sind, so dürfte die Vermuthung nicht ungegründet sein, dass überhaupt diese figürlichen, langgestreckten Gestalten an den Portalen besonders der französischen Kathedralen im engsten Zusammenhang mit der decorativen Ausschmückung mittels gemalter und gestickter Draperieen aufzufassen sind. Sieht man unter diesem Gesichtspuncte die bekannten Figuren der Kathedrale von Chartres an (Gailhaband, I. pl. 56 u. Lübke, Geschichte der Plastik, 1863, S. 316), so scheint ein Analogon mit den assyrischen Decorationen kaum abzuläugnen zu sein. „Hier sind unmittelbar an teppichartig geschmückten Säulenschaften auf willkürlich angebrachten Consolen überlebensgrosse Gestalten männlicher und weiblicher Heiligen, meistens mit reichgeschmückten Diademen gekrönt, angebracht. Ueber ihren Häuptern sind eben so willkürliche Baldachinarchitekturen angebracht, welche dem Säulenschaft ganz äusserlich angeklebt erscheinen. Man sieht wie die Plastik sich hier der Architektur gewaltsam aufgedrängt hat. Dafür wird aber das Leben ihrer Gestalten selbst versteinert; sie sind zu einem integrirenden Theile der Architektur geworden und lehnen so passiv ausdruckslos an ihren Säulen, wie in den ägyptischen Tempelvorhöfen die Priestergestalten an ihren Pfeilern. Starr, typisch, säulenartig in die Länge gezogen, mit überzierlichem Parallelgefalt des Gewandes, das in seiner tiefen Unterschneidung an die Cannellirung von Säulenschäften erinnert; die Füsse gleichmässig neben einander und abwärts gesenkt, erinnern sie an die primitiven Bildwerke auf Leichensteinen. So stehen sie da, nicht wie gekrönte Fürsten, sondern wie eine Schar von commandirten Dienern, mit derselben gesenkten Kopfhaltung, denselben schmal zusammengedrückten Schultern, derselben vorschriftsmässigen Haltung der Arme und wagen nicht, sich zu rühren, weil jede freie Bewegung sie mit den Nachbarn und mit der Architektur in Conflict bringen würde." Ich nehme von dieser Erklärung Lübke's (a. a. O.) um so lieber Notiz, weil sie, ohne die von mir ins Auge genommene Hypothese zu berühren, alle hiefür nothwendigen Momente betont. Sind nicht die wenigen erhaltenen assyrischen Rundbilder ganz gleich mit diesen? Dieselbe Haltung, das steife Faltenwerk in geraden Linien, die aufmerksame Behandlung des textilen Schmuckes, der Säume und Borduren und dieselbe lebenslose Conception! Sind zweifelslos die assyrischen Rundfiguren aus den Reliefs und diese selbst aus den gestickten Tapeten hervorgegangen, wie soll hier das gleiche Resultat auf andere Weise leichter und natürlicher sich gebildet haben? Ich weiss wohl den Einfluss byzantinischer Reliefs in Elfenbein auf diese Art von Plastik, aber genügt diese Annahme vollständig zur Begründung nicht bloss der Composition im Einzelnen, sondern des Arrangements dieser Figurenbekleidung der Kathedralen im Grossen und Ganzen? Ich denke, diese Decorationsweise hängt aufs innigste mit der Draperieausschmückung der alten Kirchen zusammen, und wir müssen nun die Geschichte der Bekleidung der Wände noch weiter zurück verfolgen.

Eines der wichtigsten und vielleicht auch der besprochensten Denkmäler christlichen Alterthums ist die, jetzt leider nicht mehr vorhandene, aber noch von Ciampini gesehene und (*Monumenta vetera I.*) beschriebene Basilica Siciniana in Rom. Ihre Wanddecoration ist theilweise noch antik und von Ciampini und neuerdings von Hübsch (die altchristlichen Kirchen pl. XXX.) beschrieben. Während der untere Theil von Pilastern eingefasste Marmorflächen, zeigt der obere Theil der Mauern unter dem Hauptgesimse und neben den Fenstern figürliche Bildwerke in Rahmen gespannt und darunter aufgehängte plastische Teppiche mit reich verzierten Borduren. Die Bürgschaft für das angenommene Alterthum ist nicht bloss durch den Inhalt des Dargestellten, sondern auch durch die ganze Art und Weise der Behandlung, die an die Stuckverzierung in den Thermen erinnert, gegeben. Die Teppiche waren im Alterthum ein unentbehrlicher Schmuck der Galerieen, und sie waren, wie wir wissen, theils in orientalischer Weise gemustert, theils für verschiedene Zwecke entsprechend gemalt und gestickt. Das hier dargestellte Teppichwerk an der Gränzscheide antiker und christlicher Kunstübung verbindet zugleich beide und zeigt uns, dass z. B. der Draperiefries in der Kirche St. Paul-Trois-Chateaux (Gailhaband, III. 33) ein Fries, der aus aufgehängten

1) So und nicht „Rheims" wird von Gailhaband und Viollet-le-Duc geschrieben.

faltigen Teppichen besteht, die von Genien arrangirt worden, eine antike Reminiscenz noch in verhältnissmässig später Zeit bewahrt. Selbst in Pompeji sind, obgleich das antike textile Bekleidungsprincip mehr zurückgetreten und erst aus der Malerei heraus studirt werden muss, die Fälle nicht selten, dass auf den, den aufgestellten Scherwänden entsprechenden Flächen Teppichstickereien figürlicher und decorativer Art dargestellt sind. (Vergl. u. A. Zahn, VI. pl. 56.) Und dass die Christen die antike Decoration nicht bloss nachahmten, sondern oft geradezu den von ältern Bildwerken eingenommenen Raum mit den ihrigen füllten, beweist u. A. die Entdeckung der Gemälde in der Kirche St. Urbano bei Rom, welche von den Christen dort an Stelle der antiken angebracht wurden. (*Hittorf*, *L'Architecture polychrome. Cp. XXX.*) Hält man sich dies im Gedächtniss und erinnert sich an die Ausstattung antiker Gebände bei festlichen Begebenheiten, so wird auch die bekannte Ausstattung altchristlicher Kirchen mit den Mosaiken damit zu verbinden sein. Gern nehmen wir hiefür das Urtheil Viollet-le-Duc's an, der (*Dict. rais. d'arch. 7. p. 57*) von diesen Bildwerken sagt, „*l'effet des colorations obtenues au moyen de ces millions de petits cubes de verre ou de pierre dure juxtaposés n'est pas toujours d'accord avec les formes d'architecture. D'ailleurs ce mode de coloration donne aux parvis, aux voûtes un aspect métallique qui ne s'harmonise ni avec le marbre, ni à plus forte raison, avec la pierre ou le stuc des colonnes, des piliers, des bandeaux, soubassements etc. La mosaïque elite byzantine a toujours quelque chose de barbare; on est surpris, préoccupé; ces tons d'une intensité extraordinaire, ces reflets étrange qui modifient les formes, qui detruisent les lignes, ne peuvent convenir à des populations pour lesquelles l'architecture, avant tout est un art de proportions et de combinaisons de lignes.*" Kein Wunder, dass die Mosaikmalerei mit der Architektur als solcher contrastirt; sie ist eben der Ersatz der alten Tapisseriedecoration und nach den gleichen Grundsätzen zu beurtheilen. Die Figuren sind nach textilen Schematen, die Farben nach den antiken Prachtstoffen gewählt, und der goldige Hintergrund ist gewiss mit bewusster Nachahmung der im byzantinischen Reiche so beliebt gewordenen Brocatstoffe gewählt worden. Der Stickstyl kommt zu allen Zeiten in gewissen Eigenthümlichkeiten überein. Mittelalterliche Teppiche mit historischen Darstellungen, wie sehr sind sie der Composition und Anlage nach mit den Mosaiken in der Kirche S. Maria Maggiore verwandt? Und wenn Agincourt diese Mosaiken mit einzelnen Scenen verwandten Inhaltes von der Trajanssäule zusammenstellte und auch hier eine Aehnlichkeit nachwies, so ist von anderer Seite längst schon auf den Einfluss des Stick- und Teppichstyls auf diese und ähnliche Darstellungen — analog den Alabasterreliefs von Ninive und Calah — aufmerksam gemacht worden, so dass auch hiedurch unsere Thesis bestätigt wird. Wie in den antiken Häusern und Staatsgebänden bei feierlichen Gelegenheiten an den Galerieen und Emporen gestickte und bemalte Draperieen aufgehängt wurden, welche zum Feste oder der Geschichte des Hauses in Beziehung standen, so pflanzte sich, wenn auch nicht die ursprüngliche textile Decorationsübung, doch deren Stellvertreterin, die Malerei im textilen Styl weiter und ging in die christlichen Kirchen über. Die Technik, die Form, das Aeussere blieb das Gleiche, nur der Inhalt der Darstellungen änderte sich, aber selbst in Bezug darauf retteten vom Heidenthum einzelne Ausläufer sich weiter hinab, wie wir an dem angeführten Beispiel der B. Siciniana, an Sarkophagen und Anderem sehen. Dass mitunter sogar der Inhalt solcher antiker Darstellungen auf die Wahl der bildlichen Darstellungen im Christenthum von Einfluss war, werden wir später einmal zu begründen versuchen. Wenn dann in den Glasgemälden gothischer Kathedralen dieser antike Mosaikstyl wieder uns begegnet, so ist derselbe nicht bloss stylistisch, sondern auch geschichtlich begründet. Sie sind die letzten Ausläufer des antiken Decorationssystems, jene durchscheinenden und durchsichtigen Feststickereien, die einst an den Emporen und den ihnen gleich bedeutenden Mauertheilen angebracht waren, nur mit dem Unterschiede, dass sie damit auch zugleich den Dienst des Fensters materiel und formel zum Ausdruck brachten. Die historische und archäologisch begründete Anordnung dieser Fenster, wenn sie wie im 15. Jahrhundert die ganze Fläche zwischen den Strebepfeilern einnehmen, wäre demnach

zu oberst: einfaches Fenster mit Mustern, den alten durchlöcherten und durchbrochenen Marmortafeln nachgebildet,

in der Mitte: ein breiter Streifen mit figürlichen Darstellungen im Stickstyl, von Borduren begränzt,

zu unterst: faltige Draperieen.

Dass in Kirchen romanischen oder frühgothischen Styles dieses Schema eine Modification erleidet, ist selbstverständlich und lässt sich selbes aus dem Gesagten leicht herstellen.

Schliesslich kommt noch das antike Decorationswesen mit Rücksicht auf die Thürbekleidungen und Gewölbe in Betracht, von den Fussböden zu schweigen, die in

ihrer prachtvollen Musterung kaum mehr einen Schatten auf die unseren werfen.

Wie noch im Oriente, waren im alten Rom die Thüren von glänzend ausgestatteten Portièren geschlossen, die sich tief in die christliche Zeit hinein erhielten. Von den gemusterten Stoffen als dem denkbar Ursprünglichen gingen die metallenen Verkleidungen und jene Nachbildungen in Stein aus, die in etrurischen Gräbern und einzelnen antiken Resten deutlich genug das textile Vorbild erkennen lassen. Orientalische Decorations-Motive pflanzten sich durch die importirten Stoffe im Abendlande fort, und damit wurden der christlichen Archäologie manche Räthsel aufgegeben, deren Lösung noch vielfach versucht wird. Man hat den Einfluss orientalischer Stoffe mit ihren bizarren Thier- und Ungeheuerformen auf die romanische Plastik nachgewiesen, woher anders sollten solche Bilder z. B. an den bekannten Augsburger Domthüren stammen? Dass dabei auch Darstellungen aus dem Kreise der evangelischen Lehren und Parabeln aufgenommen wurden, die manchmal wegen ihrer naiven Darstellung schwer zu erkennen sind, habe ich jüngst in diesen Blättern in einem einzelnen Falle nachgewiesen. Die berühmte Thür von Pisano in Florenz ist materiel und stylistisch ihrer Bewunderung werth, und ich glaube darauf aufmerksam machen zu dürfen, dass die Umrahmung der einzelnen Felder und die Compositionsweise der Darstellungen, jedenfalls nicht zufällig, genau dieselbe wie auf alten Glasgemälden ist. In der Gewölbe- und Decken-Decoration lassen sich bei den Antiken zwei Arten constatiren: Die eine, mit Rücksicht auf die griechische Stroterendecke angeordnet, mit Cassetten und Kalymmatieen, und die andere den Blumenschmuck festlich geschmückter Räume adoptirend. Erstere Anordnung findet sich in den frühchristlichen Basiliken, in denen erst später, wenn das baufällige Deckenwerk wegen der Schwierigkeit der Restaurationen ganz weggelassen wurde, der offene Dachstuhl aufkam. Ganz analog mit der griechischen Verzierungsweise sind hier die Tragbalken mit textilen Schematen bekleidet, deren architektonische Symbolik Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen so klar dargelegt. Auch die romanischen und gothischen Kirchen nahmen in den Gewölben noch darauf Bezug, und die Arcaden und Gurtbogen, so wie die verschiedenen Arten der Rippen, selbst die blauen mit goldenen Sternen besetzten Gewölbekappen tragen der antiken Gewohnheit Rechnung. Die Profilirung romanischer Bogen ist in bessern Beispielen die gleiche oder ähnliche, welche auf der Soffitte antiker Architrave aufgemalt ist und die primären Farben — roth, blau und gelb — der gothischen Rippen finden seit ältesten Zeiten sich in den antiken Decken vor. Die in den Grabzellen der Katakomben herrschende Guirlandenmalerei ist dieselbe wie in antiken Profandecken, z. B. in Pompeji, und in welch prachtvoller Anwendung diese Decoration in den Denkmälern der Renaissance auf Grund des Studiums der Antike wiedererstand, ist bekannt genug, als dass wir darüber ausführlich handeln sollten. Dass selbst die Gothik dieses Motiv nicht ganz verschmähte, beweist die herrliche Kirche in Batalha in Portugal, welche jüngst in so trefflichen Photographieen bekannt wurde, und in nächster Nähe die Kirche unserer lieben Frau in Ingolstadt mit ihrem unübertroffenen Gewölbeschmuck.

München. Prof. Dr. Stockbauer.

Baubericht über den Fortbau des Domes zu Köln.

(Erstattet in der Wahlversammlung des Central-Dombau-Vereins zu Köln am 27. Mai, von Dombaumeister Voigtel.)

Der für das Jahr 1872 in Aussicht genommene Fortbau der beiden Domthürme bis zum dritten Hauptgesimse ist dem Betriebsplane entsprechend ausgeführt und konnten die Versetzarbeiten bei andauernd frostfreiem Wetter während des Winters 1872—1873 in ungestörtem Betriebe verbleiben.

Während die durch den Krieg mit Frankreich veranlassten Hemmungen des Baubetriebes im Jahre 1871 die Bauthätigkeit beim kölner Dombau auf den Aufbau des südlichen Thurmes beschränkten und die Fortführung des nördlichen Thurmes während Jahresfrist sistirt bleiben musste, um bei der geringen Zahl der Steinmetzen die Thätigkeit auf ein beschränkteres Arbeitsfeld zu concentriren, bedurfte es im verflossenen Jahre bedeutender Anstrengung, die fehlende Höhe von ca. 40 Fuss bis zum dritten Hauptgesimse des nördlichen Thurmes gleichzeitig mit dem südlichen Thurme zu ergänzen.

Abgesehen von dem bedeutenden cubischen Inhalte der während Jahresfrist vollendeten Bautheile beider Thürme, umfasst die Bauthätigkeit des Jahres 1872 zugleich die Herstellung der wichtigsten Constructionsanlagen, welche der Uebergang der Umfassungsmauern der Thürme aus dem Viereck in das Achteck bedingte. Die aus grossen Quadern bestehenden ringförmig über einander gewölbten Ueberkragungsbogen enthalten, für beide Thürme berechnet, einschliesslich der Widerlager einen Cubikinhalt von ca. 25,000 Cubikfuss Sandsteinmaterial und erforderte die Herstellung der Achtecksüberkragung allein eine Bausumme von nahezu 30,000 Thalern für Arbeitslohn und Material.

Während diese, aus meist einfachen Quaderbogen bestehenden Constructionstheile der Umfassungswände der inneren Thurmhallen fertig bearbeitet aus den Steinbrüchen zu Staudernheim geliefert wurden, verblieb der Dombauhütte die Ausführung der reich verzierten äusseren Verblendsteine aus Oberkirchener Sandstein, woraus die grossen Fensterwimperge, und die Blumenschicht über dem dritten Hauptgesimse auszuarbeiten waren.

Da im Bereiche der dritten Thurmetage die Pfeiler zwischen den Doppelfenstern der unteren Thurmstockwerke wie auch die grossen Eckvorlagen der Thürme sich allseitig in reiche Fialen-Entwicklungen auflösen, so erforderte die Herstellung so zahlreicher Ornamente die Arbeitskraft der geübtesten Verzierungsarbeiter der Dombauhütte während des vergangenen Winters.

Mit Beginn des Frühjahres 1873 hat sich der Baubetrieb in den Werkhütten zunächst der Ausführung des Westportalfensters zwischen den Thürmen und der Herstellung des grossen Sterngewölbes im dritten Geschosse des südlichen Thurmes zugewendet, welche Bautheile vorab zu vollenden und an Ort und Stelle mit dem vorhandenen Baugerüste zu versetzen sind. Gleichzeitig wurde die Verdachung und Sockelanlage zum vierten Thurmgeschosse für beide Westthürme in Arbeit genommen und so weit die Arbeitskräfte zureichend waren, theilweise vollendet und versetzt.

Ausser diesen dem Fortbau der Domthürme zugehörigen Arbeiten verblieb es die Aufgabe der Bauausführung, die Restauration der nördlichen Wand des südlichen Thurmes zum Abschlusse zu bringen und die Fensterwimperge im Bereiche des zweiten Hauptgesimses im Aeusseren des südlichen Thurmes vollständig zu erneuern, da die allseitige Verwitterung eine theilweise Restauration, wie früher angenommen, unthunlich machte.

Die Vollendung dieser vorstehend bezeichneten unaufschiebbaren Arbeiten wird in Verbindung mit den geringen zur Disposition stehenden Arbeitskräften voraussichtlich bis zur Mitte des Jahres 1873 auf den schnellen Aufbau der Umfassungswände der Thürme hemmend einwirken und kann die Fortführung der Westthürme über das dritte Hauptgesims hinaus erst nach Fertigstellung der neuen Baurüstungen im Herbste des Jahres mit allen Kräften gefördert werden.

Die sämmtlichen, zum Bau der neuen Gerüstanlage beider Thürme nothwendigen Bauhölzer wurden im Laufe des Winters abgebunden, wie auch das Holzmaterial zur zweiten Gerüstetage bereits angekauft, um demnächst ohne Aufenthalt die Auskragung der neuen, für das vierte Thurmgeschoss bestimmten Gerüste zu beginnen, sobald die Einfügung des grossen Sterngewölbes im südlichen Thurme beendet sein wird, dessen Herstellung die Zuhülfenahme der vorhandenen Gerüstbauten bedingt.

Die Ausführung der sechs grossen Statuen für die Aussenseite des nördlichen Thurmes, darstellend die Figuren der h. Jungfrau Maria als Gottesmutter, ferner der hh. Joseph, Erzengel Michael, Ursula, Swibertus und Kaspar erfolgte im Laufe des Jahres 1872 durch den Dombildhauer Herrn Fuchs und ist hiermit der figürliche Schmuck des dritten Geschosses der Westthürme zum Abschluss gebracht.

Als Geschenke einzelner Familien wurden in Auftrag gegeben: Die Statuen von Adam, Eva und Melchisedech in der Vorhalle des Domes, desgleichen die Figuren des Erzengels Michael und der h. Jungfrau Maria für die Portalhallen.

In die Hochschiff-Fenster der nördlichen Wand des Langschiffes so wie des Querschiffes wurden im abgelaufenen Jahre im Ganzen 36 Figuren nebst Baldachinen und Umrahmungen eingesetzt, deren Ausführung zum Betrage von ca. 12,000 Thlrn. zumeist für Rechnung von Geschenkgebern erfolgte.

Zum Schutze der fertigen Theile der Thurmhallen gegen Witterungseinflüsse sind, mit dem nördlichen Thurme beginnend, die acht Fenster des zweiten Stockwerkes mit bunter Glasmosaik versehen, und soll die Verglasung der übrigen Thurmfenster je nach Fertigstellung der einzelnen Geschosse demnächst zur Ausführung kommen.

Nach einem Beschlusse des Metropolitan-Domcapitels zu Köln wird die Restauration der sehr beschädigten alten Fenster im nördlichen Seitenschiffe des Langschiffes nunmehr zur Durchführung gelangen und ist die Zeit von fünf Jahren für die Vollendung dieser Arbeiten in Aussicht genommen.

Nachdem Seine Majestät der Kaiser und König in Folge Immediat-Eingabe des Central-Dombau-Vereins zu Köln vom 10. December 1870 Allergnädigst geruht hat, dem Vereine eine Anzahl eroberter französischer Geschütze im Gesammtgewichte von 500 Centnern zum Gusse einer grossen Glocke für den Kölner Dom überweisen zu lassen, wurde unter dem 15. Mai 1872 eine Aufforderung zur Uebernahme des Gusses der 25,000 Kilogramme schweren Kaiserglocke an die Glockengiesser aller Länder erlassen.

Unter der grossen Zahl der eingegangenen Anerbieten von Seiten der bedeutenderen Glockengiessereien Deutschlands, Hollands, Frankreichs und Italiens wurde schliesslich die Ausführung des Gusses der Kaiserglocke vom Central-Dombau-Vereine zu Köln dem Glockengiesser

Andreas Hamm zu Frankenthal in der Pfalz zu dem Preise von ca. 7000 Thlrn. übergeben und gemäss Vertrag die Lieferung der Glocke bis zum 1. October 1873 bedungen.

Die neu zu giessende Kaiserglocke erhält einen Durchmesser von 3,44 Meter, im Schlagringe gemessen, bei einer Gesammthöhe von 3,24 Meter einschliesslich der Krone, und ist das Gewicht ohne Klöppel zu 25,000 Kilogramm berechnet. Der aus weichem Schmiedeeisen zu fertigende Klöppel wiegt ca. 700 Kilogramm.

Die gemäss Vereinbarung zwischen dem hochwürdigen Metropolitan-Domcapitel und dem Central-Dombau-Vereine zu Köln in Aussicht genommenen Glockeninschriften und Ornamente sollen aus einer lateinischen, die Geschichte des Gusses und den Ursprung der Glocke bezeichnenden Lapidarinschrift bestehen, während dem auf der Glocke anzubringenden Patronsbilde des Apostels Petrus lateinische Verse, auf die religiöse Bedeutung der Glocke bezüglich, beizufügen sind.

Ueber dem die grösste Glocke Deutschlands schmückenden deutschen Reichswappen werden die nachstehend bezeichneten deutschen Verse anzubringen sein:

Die Kaiserglocke heiss' ich,
Des Kaisers Ehren preis' ich;
Auf heil'ger Warte steh' ich,
Dem Deutschen Reich erfleh' ich,
Dass Fried' und Wehr'
Ihm Gott bescheer'!

Im Jahre 1872 verlor die Kölner Bauhütte den ältesten Ober-Polir Michael Staubesand, der während 33 Jahren mit seltener Pflichttreue und unermüdlichem Eifer der Mitbegründer und Förderer der durch den Dombau zu Köln in Deutschland wiederbelebten Steinmetzkunst gewesen ist.

Als planmässiger Reinertrag der achten Dombau-Prämien-Collecte ist die Summe von ca. 180,000 Thalern in die Casse des Central-Dombau-Vereins geflossen, und beträgt der pro 1872 von Seiten der Vereinscasse zum Fortbau des Domes eingezahlte Beitrag im Ganzen 185,000 Thaler.

Laut Nachweis der Königlichen Regierungs-Hauptcasse zu Köln ist pro 1872 ein Betrag von 249,837 Thlrn. 13 Sgr. 11 Pfg. für den Kölner Dombau verwendet, in welcher Summe die Ausgabe für den Fortbau der beiden Westthürme mit 232,316 Thlrn. und 8 Pfg. enthalten ist.

Unter Hinzunahme der Baukosten in den Jahren 1864 bis ultimo 1871 zum Betrage von 1,064,204 Thlrn. 27 Sgr. 8 Pfg. sind demnach im Laufe der neun Jahre von 1864 bis ultimo 1872 im Ganzen

1,296,520 Thlr. 28 Sgr. 4 Pfg.

zum Ausbau der Thürme des Kölner Domes angewiesen und verwendet worden.

Ueber die beiden Hauptarten der christlichen Kunst: Sculptur und Malerei.

Von B. Eckl in München.

a. Die kirchliche Sculptur.

Die Sculptur nimmt unter den darstellenden Künsten ihre Stellung zunächst der Architektur ein und ist dazu bestimmt, die von der Architektur herzustellende Räumlichkeit (Gebäude) entsprechend auszustatten, und die kirchliche Sculptur hat daher die Aufgabe, den heiligen Raum (die Kirche, Capelle u. s. w.) zu schmücken und daher das für diese Nothwendige herzustellen, z. B. Statuen, Altäre, Gefässe, Kanzel, Kirchstühle u. s. w. Wie aber der heilige Raum selbst, so steht Alles in ihm und an ihm in nächster Beziehung zum Centrum des kirchlichen Lebens, zum Opfer der Kirche, und erhält von da aus seinen Zweck und seine Norm und Form, und es gilt also auch hier, was für die kirchliche Architektur überhaupt: von Innen heraus, von dieser Einheit aus, und zwar nach den Anschauungen und Bestimmungen der Kirche muss Alles, das Ganze und Einzelne, würdig hergestellt werden.

Als Hauptregel für die kirchliche Sculptur gilt, dass sie mit dem Raume, den zu schmücken sie bestimmt ist, im Styl harmonire.

Da wir aber unserem Zwecke gemäss die bildenden Künste nur so weit berücksichtigen, als sie hervorragende kirchliche Persönlichkeiten darstellen, so können wir uns auch mit der Sculptur nur so weit befassen, als sie solche Persönlichkeiten darstellende Statuen schafft, und da wir in dieser Beziehung die geltenden kirchlichen Directiven bereits angegeben haben, so wollen wir mit Nachstehendem bloss mehr einen geschichtlichen Ueberblick über die kirchliche Sculptur überhaupt geben.

Verhältniss der christlichen Plastik zur antiken.

Die Aufgabe der christlichen Plastik ist keine andere als das geistige mit der Körpergestalt so zu vermählen, dass eine gewisse christliche Idee, ein bestimmter christlicher Charakter in der äusseren

Form sich ausprägt. Von diesem geistig Idealen wusste die antike Plastik nichts. Die Gebilde der antiken Kunst repräsentiren Persönlichkeiten von bestimmtem Lebensalter, Geschlecht und Charakter, dargestellt zu dem bestimmtesten Zwecke, sei es im Zustand ungetrübter Ruhe oder sinnlicher Thätigkeit bis zur heftigsten Erregtheit. Da aber die Affecte, Leidenschaften, Vorzüge, womit der Hellenismus seine Götter und Heroen ausstattete, nicht allein im Antlitz, sondern in allen Theilen und Gliedern des ganzen Körpers sich ausprägen, so erstreckte sich die Aufgabe der antiken Plastik vornehmlich auf die Sinnenwahrheit, auf naturgetreue Darstellung der rein menschlichen Form, auf regelmässige Kopf- und Gesichtsbildung, auch die Schönheit der Gliedmaassen, die Symmetrie und Harmonie aller Theile des ganzen Baues. Die Bildung des Hauptes, die Form der Stirn, der Augen und der Augenbrauen, der Wangen und der Nase, so wie der Lippen; sodann der Hals, der Nacken, die Schultern und Arme, die Brust, Hüften und die Füsse; endlich die Musculatur, die Stellung und Haltung des Körpers, die richtige Proportion aller einzelnen Glieder und Theile zu einander. Alles das war ihr von hoher Bedeutung; denn alles das modificirte sich mit jedem Gott und mit jeder Göttin, je nach Alter und Charakter. Hieraus erklärt sich das „Nackte" in den Darstellungen der alten Plastik; da sie es lediglich mit der menschlichen Gestalt, dem Körperbau und seinen Gliedern zu thun hatte, so mussten ihre Gebilde die Hülle abwerfen und die Natur wie sie ist zum Vorschein kommen lassen. Das Ideal der griechischen Plastik lässt sich demnach mit Herder ganz füglich also erläutern: „Es war die reine menschliche Gestalt, von allem Thierischen gesondert, ihre eigenen Vollkommenheiten ausdrückend in allen Charakteren und Gliedern."[1]) Dieses Ideal hat die antike Kunst vollkommen erreicht; alles Vortreffliche, Grosse, Edle, Reizende und Bezaubernde der menschlichen Gestalt hat sie in den reinsten Umrissen und ausdrückenden Formen dargestellt und ihren Gebilden Grösse, Stellung und Grazie wie nach einem reinen Accorde dieser oder jener Tonart zugemessen. In jedem Lebensalter, Geschlecht und Charakter, in jedem Affect hat sie das Höchste und Vollendetste aufgefunden, die passendste Gesichtsbildung und Körperstellung, die vortheilhafteste Situation, den glücklichsten Moment.

Ganz anders die christliche Bildnerei; diese hat es nicht sowohl mit den Körper-Formen, als mit dem Geistigen zu thun; denn in höherem Geistesleben bestand ja das ganze Wirken der christlichen Heroen; hier allein, nicht aber in Schönheit der Gestalt, Regelmässigkeit der Formen, Grazie der Leibeshaltung ist ihre wahre Grösse und Hoheit zu suchen. Eben so wenig will die christliche Plastik irdische Ruhe oder gar sinnliche Affecte und Leidenschaften darstellen, vielmehr die Erhabenheit über irdische Regung, den Frieden und die Ruhe der Ewigkeit; in ernster, gemessener, kraftvoller Würde müssen ihre Gestalten dastehen, abspiegelnd den Frieden in Gott, die Sehnsucht nach der ewigen Heimath. Die christliche Plastik kennt überhaupt kein anderes Ziel als: „Das höhere Seelenleben, das Göttliche im Aeussern abzuspiegeln und ihre Gestalten nach den überlieferten Vorbildern in der Person Christi, der Apostel und Heiligen, so wie im Anschauen frommer, gottbegeisterter Heiligen zu bilden."[1]) Dieses höhere Geistesleben der christlichen Vorbilder durchleuchtete nun allerdings auch ihre liebliche Hülle, aber es prägte sich hauptsächlich nur im Antlitz und in der Haltung des Körpers aus: die christliche Plastik hat daher zunächst hierauf ihre grösste Sorgfalt zu verwenden, nicht aber auf schöne Körperformen, regelmässigen Gliederbau, meisterhafte Stellung und dergleichen. Eben desshalb war es auch der christlichen Sculptur geziemend, die Verhüllung eintreten zu lassen und das Nackte wo möglich zu vermeiden; denn nicht der eigentliche Körperbau, sondern der ideale geistige Ausdruck ist ihr die Hauptsache; die sinnliche Schönheit, die Regelmässigkeit der Gliedmaassen, die Musculatur, die anatomische Feinheit nimmt bei ihr eine untergeordnete Stelle ein. Desgleichen geziemt es der christlichen Bildnerei, alle glänzenden Aeusserlichkeiten, allen prunkenden, in die Sinne fallenden Reichthum zu verschmähen und in der Gewandung Einfachheit, Ernst und Würde hervortreten zu lassen.

Hieraus erklärt sich aber auch, warum die christliche Sculptur hinter der antiken zurückblieb. Mit aller Anstrengung haben seit dem Wiederaufblühen der Sculptur im 14. und 15. Jahrhundert die grössten Bildhauer es nicht vermocht, sich zur hohen Vollendung der antiken Meisterwerke zu erheben. Nicht zu gedenken, dass die Höhe der griechischen Kunstvollendung schon an und für sich schwer erreichbar war, kamen bei der christlichen Sculptur manche Umstände hinzu, die sich ihrer Entwicklung weniger günstig erwiesen. Fürs Erste sind die historischen Erscheinungen des Christenthums

1) Ideale der bildenden Kunst.

1) Vgl. „Katholik", 1853. IX. Heft, Mai, erste Hälfte.

in geringerem Grade zur plastischen Darstellung geeignet, wie die der griechischen Mythologie; sie sprechen die eigentlichen plastischen Empfindungen: irdische Ruhe, Freude, Schmerz, Selbstgefühl u. s. w., wenig oder gar nicht an. Ferner kann die Plastik ihren mächtigsten Zauber am vollständigsten in schönem Körperbau, regelmässigen Gliedmaassen, in meisterhafter Stellung und Haltung des Leibes entfalten. Desshalb musste sich auch vornehmlich im heidnischen Alterthum entwickeln, dessen Hauptelement die sinnliche Schönheit war; die christliche aber, bei welcher das Geistige die Hauptsache ist, konnte schon gar nicht daran denken, hierin mit der antiken zu wetteifern. Hierzu kam noch in der ersten Zeit des Christenthums die Abneigung gegen das Materielle und Grobsinnliche der heidnischen Götterbilder, so zwar dass die christlichen Künstler sich lange Zeit gar nicht entschliessen konnten, diesen Zweig der Kunst zu cultiviren. In allem dem liegt denn auch der Grund, warum sich die christliche Kunst vorzüglich der minder materiellen Malerei zuwandte und hierin der antiken Kunst weit voraneilte. Ohnehin eignet sich die Malerei besser zur Darstellung christlicher Ideen und gewährt dem Künstler bei Behandlung des innern Seelenlebens einen weit freieren Spielraum, da die Kunst sich hier mehr dramatisch entfalten und das Enstehen, Fortschreiten und die Folgen einer Handlung durch den lebendigen Zusammenhang der Figuren zur Darstellung bringen kann.

Die christliche Bildnerei versuchte sich übrigens nicht bloss in Statuen, sondern mehr noch, wenigstens in den ersten Jahrhunderten, an Basreliefs auf Sarkophagen, Diptychen, Kanzeln und Kirchthürmen, ferner in Verzierung der heiligen Gefässe, Kelche, Ciborien, der Altäre und Tabernakel und Chorstühle. In den gothischen Kirchen sind diese Sculpturen stets mit dem herrschenden Baustyle in Einklang gebracht, so dass uns in der ganzen inneren Umgebung und Ausschmückung des Gotteshauses eine wohlthuende Harmonie entgegentritt.

Die christliche Plastik.

Wenn die Sculptur der christlichen Völker des Abendlandes ihren Höhepunct schon erreicht hat, so unterliegt es kaum einem Zweifel, dass ihre Werke, künstlerisch betrachtet, den vollendeten der hellenischen Plastik nicht gleichkommen. Die *morbidezza* Canova's ist zu weich, es fehlt ihr jene strengere Charis, welche gewiss auch die Marmorbilder des Skopas und Praxiteles noch beseelt hat, und auch Thorwaldsen hat nicht die Hoheit, Schärfe und Reinheit des Geistes, die den Phidias ausgezeichnet. Nur in einer Beziehung hat Einer unter allen Neuern vielleicht auch den Phidias übertroffen, aber freilich, wenn er ihn übertroffen hat, so ist dies nicht das Verdienst des Bildhauers, sondern des Christen Michel Angelo Buonarotti. Ich vermuthe nämlich, dass für unser Gefühl auch die Bildwerke des Phidias jener Hauch einer leisen Trauer und tiefen Wehmuth umschwebte, der uns in allen und gerade den besten Werken des Alterthums anweht und ihnen den Ausdruck gibt, als ob nicht nur die Heroen, auch die Götter des Hellenismus, mitten im Glanze ihrer ewigen Jugend doch eine leise Ahnung davon gehabt hätten, dass, wie alles Gewordene, auch sie dereinst der Tag des Schicksals ereilen würde. Davon aber, von diesem süssen Gifte, trägt weder der Moyses des Michel Angelo, noch seine Maria mit dem todten Heilande auf ihrem Schoosse irgend eine Spur: beider Bewusstsein ist ganz von ihrem Berufe erfüllt und im Innern tief gefriedet.

Der Erste, welcher diese Bemerkung gemacht hat, ist unseres Wissens F. L. Stolberg in seiner Reise durch Deutschland und Italien, II. 267: dass die Köpfe der meisten alten Statuen der Götter wie der Menschen beider Geschlechter einen tief melancholischen Ausdruck haben: der Gedanke des Todes schwebe wie eine schwarze Wolke selbst auf den Gesichtszügen der ewigen Götterjugend. Nach ihm K. W. F. Solger, Nachgelassene Schriften, II. 499, und Aesthetik, p. 131: in der ganzen griechischen Kunst sei ein melancholischer Ton durchherrschend; selbst ihre sinnlich schönsten Gestalten haben einen trüben Anstrich. Vgl. Hagel 2, 78. 425, 3, 35 und was er 3, 46 sehr schön und treffend über die Niobe, deren Schönheit im Schmerz versteinert, und über die Maria bemerkt, deren Schmerz von ganz anderer Art ist: „Sie (Maria) empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt; das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie hatte nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres ist die Liebe, die freie, concrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt, was sie verliert, und inmitten des Verlustes im Frieden der Liebe bleibt.“ —

Vgl. v. Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, S. 77. 78.

Von den merkwürdigsten dem Christenthum gewidmeten Werken der plastischen Kunst.

(Vgl. v. Wessenberg, die christl. Bilder. Bd. I.)

Ausser den Statuen in den (geschichtlichen und symbolischen) Basreliefs in den christlichen Tempeln gehört auch die Gestaltung und Verzierung der Thüren,

der Friese, der Altäre, der Tabernakel, der Lampen, Leuchter und Candelaber, der Kanzeln, der Taufsteine, der tragbaren Kreuze, der Abendmahltische und der Chorstühle, wie auch so mancher Kirchengeräthe in den Kreis der plastischen Kunst. Wie viel Schönes kann sie nicht auch hier in stets frischer und erneuerter Mannigfaltigkeit hervorbringen! Immer sollten solche Dinge mit dem Baustyle des Tempels in Uebereinstimmung sein. In vielen gothisch genannten Kirchen wurde dies mit besonders gutem Erfolge beobachtet, wogegen man sonst oft an den Bildwerken der nämlichen Kirche sehr abweichende Kunststyle bemerkt. In unsern neuen Tempeln sind manche Formen und Zierrathen der altgriechischen Kunst, in ihrer edlen Einfachheit und sinnvollen Bedeutenheit stets musterhaft schön, einer den christlichen Ideen entsprechenden Anwendung sehr wohl empfänglich, und eine solche Anwendung ist das sicherste Verwahrungsmittel vor dem verdorbenen Geschmack, ohne dass dem Erfindungsgeiste dadurch Fesseln angelegt würden.

Doch unsere jetzigen Betrachtungen müssen sich auf Statuen und geschichtliche und symbolische Bildwerke beschränken.

Wenn nun in irgend einer Kunst, so bedarf der Geist oder das Genie vorzüglich in der plastischen nicht weniger des Zaumes als des Sporns,[1]) damit nicht durch kühnes Ueberfliegen ihrer Gränzen ihre Werke wesentlich an Schönheit und Vollendung verlieren. Wie jede Dichtung, die den g a n z e n Menschen in Anspruch nimmt, d r a m a t i s c h zu werden strebt, so möchte auch jede Art bildender Kunst m a l e r i s c h werden, weil die Malerei den vollendetsten Schein der Wahrheit erreicht. Wenn aber die Sculptur diesem Hange sich überlässt; so verliert sie sich in ein Labyrinth von Ausartungen, indem sie ihre eigenen Vorzüge für solche hingibt, die sie nur sehr mangelhaft erreichen kann. In Hinsicht auf Raum und Zeit findet sich die Plastik viel beschränkter als die Malerei. Durch ihre Wesenheit ist sie demnach auf engere Gränzen gewiesen, welche sie ohne ihren Nachtheil nicht überschreiten darf. Zwar füllt die Plastik wie die Natur mit dem Stoff ihrer Bildungen den vollen Raum der (natürlichen) Gestalten aus. Sie entbehrt dagegen die Illusion, die in der Malerei nicht bloss mittels der Farben und der künstlichen Behandlung von Schatten und Licht das Leben nachahmt, sondern auch das Räumliche ausnehmend erweitert. Eben so ist der Malerei in Darstellung der Gemüthsbewegungen und der Handlungen ein grosses, weites Feld geöffnet; sie kann auch dramatisch sich entfalten. Der plastischen Kunst hingegen ist immer nur Ein Moment zur Darstellung gegeben, und an das Festhalten dieses Moments ist das Gelingen, ist der Eindruck ihres Werkes gebunden. Die glückliche Auffassung des rechten Moments ist der eigentliche Schöpfungsact des plastischen Genie's. Aber eben weil nur e i n bestimmter, enghegränzter Moment dargestellt werden darf, so hat die Handlung sehr enge Schranken. Man kann zwar einwenden: auch der Maler sei auf die Darstellung eines einzigen Momentes beschränkt. Allerdings! Aber der Maler kann doch eher als der Plastiker die Entstehung der Handlung und auch ihr Fortschreiten und ihre Folgen andeuten, indem er eine Handlung, das ganze Leben, den lebendigen Zusammenhang der Figuren vollständig vors Auge bringt, was in einzelnen Statuen gar nicht, und im Basrelifs nur unvollkommen geschehen kann. Sodann ist die Schönheit der Gestalten bei plastischen Werken wesentlicher als bei denen der Malerkunst. Zwar ist die Richtigkeit und selbst die Zierlichkeit der Zeichnung (der Umrisse) in beiden Künsten unerlässliches Erforderniss ihrer Werke. Der Malerei mangelt es aber nicht an mancherlei Täuschungsmitteln, um wenigstens kleinere Fehler der Zeichnung zu verschleiern. Der Plastik steht kein solches zu Gebot. All ihr Zauber besteht in der Schönheit der Gestalt. Die geringste Unregelmässigkeit fällt auf; keine wird verziehen. Die Plastik ist demnach genöthigt, unmittelbar und allererst nach möglichster Schönheit der Formen zu trachten; nur durch Verkörperung des Geistigen, oder vielmehr durch Verschmelzung der geistigen Schönheit in die körperliche kann sie ihre Aufgabe zu lösen hoffen, während die Malerei alles Körperliche zu vergeistigen sucht. Eben desswegen ist der Plastik weit mehr Mässigung im Ausdrucke der Gemüthsbewegungen nöthig als der Malerei, weil jeder zu starke, zu heftige Ausdruck in plastischen Werken die Schönheit der Form zu zerstören droht. M i c h e l A n g e l o äusserte auf die Frage vom Vorzuge der Malerei oder der Bildhauerkunst: D i e M a l e r e i w e r d e i m m e r um so v o r t r e f f l i c h e r s e i n, je m e h r s i e s i c h d e r P l a s t i k n ä h e r e, und im G e g e n t h e i l e d i e P l a s t i k d e s t o s c h l e c h t e r, je m e h r s i e s i c h d e r M a l e r e i n ä h e r e; das letztere ist wohl unbedingt war, das erstere nur mit Beschränkung. Jenes grossen Plastikers eigene Malerwerke beweisen, dass seine Vorneigung zur Plastik ihn beim Malen aller Grazie beraubte, und selbst die mehrsten seiner plastischen Werke scheinen, indem sie die Grazie fliehen, auch der idealen Schönheit verlustig geworden zu sein.

1) Vergl. Longin, vom Erhabenen. Abschn. 2.

Fernow[1]) gibt jenem Grundsatz des Buonarotti die ziemlich annehmbare Deutung: dass die Malerei ohne die Grundlage von Gestalt, Form, Zeichnung und Charakter (das eigentlich Plastische) ein leerer Schein, ein unbedeutendes Farbenspiel sein würde; dass also die Malerei um so vorzüglicher sein werde, je mehr sie Form, Zeichnung und Charakter cultivirt, und dass im Gegentheile die Bildhauerkunst um so mehr entarte, je mehr sie die strenge Bestimmtheit und Idealität der Form vernachlässigt, dem leeren Scheine der Malerei nachjagt.

Doch eben weil die Schönheit der Formen das wesentliche Erforderniss plastischer Werke ist, sind in keiner Art von Werken der Kunst die Ab- und Ausschweifungen von der Wahrheit und Schönheit des Styles so auffallend, so das natürliche Gefühl empörend, wie in den plastischen. Wie kommt es, dass dennoch gerade hier der Geschmack und Kunstsinn so selten auf der goldenen Mittellinie sich hält, dass er sich so leicht verirrt und dass die seltsamsten Barbarismen an den Werken der Plastik von den Theorieen eines falschen, verwöhnten Geschmackes den langwierigsten Schutz erhalten haben? Der Hauptgrund einer so sonderbaren Erscheinung scheint darin zu liegen, dass die Liebe des Einfachen und der Sinn dafür einen hohen Grad von Bildung des Verstandes und Gefühls voraussetzen, und dass die Verbildung und Ueberbildung eben so wie der Mangel an Bildung diese Liebe, diesen Sinn fürs Einfache nicht aufkommen lässt oder erstickt. Nur bei den Griechen finden wir einen reinen und vollendeten plastischen Kunstsinn; aber auch nirgendwo wurde dem Einfachen, der edlen Einfalt in Leben und Kunst mit so allgemeiner hoher Verehrung gehuldigt wie bei den Griechen. In ihren Werken scheint sich wie bei Pygmalion vor dem Genius des Künstlers der Marmor zu beleben, und Form und Ausdruck, wie sie in schöner Vollendung augenblicklich vor des Künstlers Seele schwebten, sind uns in ihren Werken für immer gegeben. Während ihre Schönheit den Sinn des Beschauers befriedigt, beantworten sie auch durch sich selbst alle Fragen über ihre Bedeutung, wozu sie seinen Geist auffordern. Dies zeigte sich sowohl in den einzelnen Statuen der Alten, z. B. von Jupiter, Juno, Venus, Apollo u. s. w., als in ganzen Gruppen von Statuen, z. B. der der Niobe, des Laokoon, des farnesischen Stiers u. s. w., ja, sogar (mehr oder weniger) in ihren vielen halb erhobenen Bildwerken, die, obgleich ihrer Natur nach dem Malerischen näher verwandt, dennoch ihren plastischen Charakter nicht verläugnen.[1])

1) Römische Studien. III. 40 fg.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Dünkirchen. Unter den von der *„Société Dunkerquoise pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts"* für 1873 ausgeschriebenen Preisaufgaben befindet sich folgende aus der Kunstgeschichte: Eine Lebensbeschreibung des flandrischen Malers Jean de Reyn, im 17. Jahrh. zu Dünkirchen geboren, nebst einem ausführlichen („raisonnirenden") Katalog seiner Werke. Der Preis besteht in einer goldenen Medaille zum Werthe von 200 Frcs. Die Einsendungen müssen vor dem 1. October erfolgen.

Paris. *Bulletin monumental.* Die unter diesem Titel von de Caumont begründete Zeitschrift ist, wie fast alle archäologischen Blätter, die in Frankreich erschienen, in den letzten Jahren dem Schicksal erlegen, indem der seitherige Herausgeber die Redaction niedergelegt. Das Unternehmen ist jedoch neuerdings von G. de Cougny mit Unterstützung der *Société Française d'archéologie* wieder aufgenommen und erscheint seit Februar dieses Jahres alle sechs Wochen, besser und reicher mit Illustrationen bedacht, in Heften von sechs bis sieben Bogen gr. 8. bei Baur & Detaille in Paris. Der Subscriptionspreis für einen Jahrgang beträgt ausserhalb Frankreichs 18 Franken.

Riga. L. Pezold in Riga berichtet der A. Z., dass sich auf einem esthländischen Gute ein Selbstportrait Hans Holbein's des Jüngern befinde, welches die Angabe trägt: aetate 45 anno 1542. Hans Holbein ist somit erst im Jahre 1542 in das 45. Lebensjahr getreten, da ein anderes vorhandenes Portrait des Malers Hans Holbein vom Jahre 1543 demselben gleichfalls ein Alter von 45 Jahren gibt. Wie hieraus hervorgeht, fällt der bisher streitig gewesene Geburtstag Holbein's in die zweite Hälfte des Jahres 1497.

1) Nebst Winckelman's Geschichte der Kunst der Alten und seinen *Monumenti antichi,* womit die geistvolle und scharfsinnige Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, von Heinrich Mayer, Dresden, 1824, verglichen zu werden verdient, ist auch das Werk von Emer. David: *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et les modernes (Paris 1805)* reich an treffenden Bemerkungen über das Wesen der plastischen Kunst, ihre Verirrungen und Ausartung und die Mittel ihrer Herstellung.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg, Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 15. Köln, 1. August 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die St. Marcus-Capelle in Altenberg.

(Nebst einer artistischen Beilage.)

In dem Dünnthale bei Altenberg, welches die wunderherrliche, nach dem Muster des Kölner Domes (nur in einfacher Weise) erbaute frühgothische Klosterkirche (1255 bis 1350) in stiller Abgeschiedenheit birgt, findet sich noch ein ungekanntes, aber höchst schätzbares Ueberbleibsel von dem gegen 1145 daselbst erbauten Cistercienser-Kloster, dessen übrige Bestandtheile längst zerstört und zerstreut sind. Dies ist eine kleine, dem heiligen Marcus geweihte Capelle, welche, halb verborgen zwischen Oekonomiegebäuden und Gärten gelegen, gegenwärtig um einige Fuss verschüttet und durch eine Balkenlage in zwei Geschosse getheilt ist, von denen das untere als Rumpelkammer für altes Eisen und dergleichen, das obere zum Trocknen der Wolle für die dortige Spinnerei benutzt wurde. So profanisirt, klagen die reizenden Wandsäulchen — stumme Zeugen einstiger Andachtsübungen und heiliger Lobgesänge — den durch Bretter von ihnen geschiedenen herrlichen Gewölbchen in unbeschreiblichem Leid die Vergänglichkeit alles Irdischen und betrauern die Gleichgültigkeit materiel gewordener Geschlechter, welche, unempfindlich für die weihevolle Bedeutung des herrlichen Raumes, dessen Zweck so sehr vergessen konnten, dass sie ihn zu einem Magazin der profansten Bedürfnisse degradirten.

Erbaut in der Mitte des 12. Jahrhunderts, zeigt diese Capelle im Innern die schönsten Formen des sogenannten Uebergangsstyles und ihre Gewölbe die edelsten Verhältnisse, während das Aeussere ganz einfach in Bruchstein gemauert, mit Ecklisenen und Fenstern aus Tuffstein versehen ist. Bei einer lichten Breite von 5,6 M. hat das Innere eine Länge von 8,4 M., scheint aber nach Westen hin länger gewesen und in späterer Zeit so weit abgebrochen zu sein. Die Mauer hat eine Stärke von 0,71 M. und sind die Gewölbwiderlager ganz nach innen gelegt, nach aussen nur durch die 0,08 starken Lisenen markirt. Die Pfeilervorlagen sind an den Mauern als Gurtbögen herumgeführt; auf diese Weise Nischen bildend, in welchen die Fenster liegen; ihre Ecken mit Rundstäben profilirt, welche, mit Capitäl- und Schlusskranz versehen, die Nischen umrahmen. Die Kreuzgewölbe, mit sehr schön profilirten Rippen versehen, ruhen auf Säulchen von schwarzem Marmor, deren Sockel, Kranzringe und Capitäle von Sandstein sind. Die einzelnen Gewölbjoche werden durch breitere Gurten, mit je zwei Rundstäben profilirt, von einander getrennt; die Rippen vereinigen sich in profilirten Schlusssteinen. In allen Bogenformen ist der Spitzbogen durchgeführt; die Profilirungen zeigen den Charakter der Uebergangsperiode, während das Blattwerk der Capitälchen noch romanische Ausbildung zeigt. Eigenthümlich ist das aus Platten construirte sechstheilige Rundfenster von aussen und innen mit Rundstabkranz umrahmt. Ueberall auf den Gewölbekappen und Wänden zeigen sich unter der Russdecke Spuren reicher Bemalung, an den Capitälen und Profilirungen auch Vergoldung; vom Plattenboden liess sich noch keine Spur entdecken, da viel Schutt darüber liegt.

Die jetzt bei c. befindliche Thür scheint später, als man den westlichen Theil der Capelle abgebrochen hatte, ganz unorganisch angelegt zu sein.

In jüngster Zeit ist die Capelle nebst den umliegenden Gebänlichkeiten und Grundstücken Eigenthum des Erzbischöflichen Priesterseminars geworden. Die Seminar-Verwaltung hat dieselbe sofort der profanen Benutzung entzogen und geht dem Vernehmen nach mit dem Vorhaben um, die Capelle restauriren und wieder zu gottesdienstlichem Zwecke einrichten zu lassen.

A. Lange.

Ueber die beiden Hauptarten der christlichen Kunst: Sculptur und Malerei.

Von B. Eckl in München.

a. Die kirchliche Sculptur.

(Fortsetzung.)

Bei den Kunstwerken der Griechen ging Alles vom Schönheitsgeist aus. Er war es, der die Vollendung bewirkte. Bei den Römern zeigte sich die Prachtliebe als die Triebfeder aller Befriedigung der Kunst. Achteten die Griechen, vornehmlich die der besten Zeit, die Kunst um ihrer selbst willen, so schätzten die Römer sie nur als Mittel zur Befriedigung der in ihnen vorherrschenden Sucht zu glänzen, zur Ausschmückung ihrer siegprangenden Triumphe.[1]) Daher die Ausartung griechischer Kunst unter römischer Pflege, unter welcher sie schon in einen Zustand von Abnahme gerieth.[2]) Doch erreichte diese Ausartung erst unter den Neugriechen in Byzanz den Gipfel, während die Barbarei der andern nach und nach obsiegenden Völker, besonders im Abendlande, allen Kunstsinn verscheuchte und seiner Erhebung Jahrhunderte lang unübersteigliche Hindernisse entgegenstellte.

Die plastische Kunst der Neuern, obgleich sie ihrer Malerei weit zuvorgeeilt ist, steht doch unläugbar hinter der altgriechischen noch um sehr Vieles zurück, und mit aller Anstrengung haben die grössten Bildhauer seit der Wiederherstellung der Kunst im XIV. u. XV. Jahrhundert sich zu der Vollendung der Werke ihrer Vorgänger in Griechenland nicht erschwingen können. Die Bemerkung, dass uns die schönen Vorbilder in der Natur abgehen, welche die griechischen Künstler beständig vor Augen hatten und unter denen sie die Auswahl treffen konnten, erklärt jene Erscheinung schon desswegen nicht, weil die schönsten Menschen unter uns von den schönsten Griechen nicht so weit abstehen, als unsere schönste Statue von der schönsten griechischen. Allein zu der schon an sich schwer erreichbaren Höhe der griechischen Kunstvollendung kommt noch der Umstand, dass die historischen und religiösen Gegenstände der neueren Zeiten in weit geringerem Grade für plastische Darstellung geeignet sind. als die der Alten. Sie sind weit weniger durch fixirte Ideen begränzt und bestimmt und sprechen die (nicht plastischen) Empfindungen stärker und vielseitiger an. Alles dies hat mehrere Bildhauer von Genie bewogen, sich zur Auszeichnung eine eigene Bahn zu brechen. Die einen, wie Michael Angelo, haben mit dem Studium der Antike das Studium der Natur in ihren Werken so zu verbinden gestrebt, dass daran das erstere zwar nicht verkannt werden kann, aber das letztere doch mehr, und zwar mit Schaustellung eines gelehrten anatomischen Studiums, vorherrschend ist. Wenn der Eindruck der Antiken schon beim ersten Anblick angenehm und beruhigend ist, so können wir beim Betrachten der Bildwerke eines Michael Angelo, seiner Vorgänger und Zeitgenossen nur nach Bekämpfung des ersten Eindrucks zur Auffassung und Würdigung ihres echten Kunstwerthes gelangen. Später nahmen Andere, am meisten Bernini, um dem Mangel an Anmuth und Würde der Formen, welcher durch das, wenngleich grossartige Streben nach Natürlichkeit veranlasst wurde, auszuweichen, zur Nachahmung der Malerei ihre Zuflucht. Beide Manieren, je mehr sie den Styl der Antike verliessen, desto weiter entfernten sich ihre Werke von dem Idealen, desto weniger entsprechen sie dem reinen Schönheitssinn, desto mehr tragen sie das Gepräge einer regellosen Phantasie, die nur nach Auszeichnung strebt.[1]) Den Künstlern wie den Kunstrichtern und Schöngeistern erschien zu Algardi's und Bernini's Zeiten wie durch den Einfluss eines schlimmen Genius der natürlich-technische oder reale Standpunct der plastischen Kunst zu niedrig und gemein und der ideale zu schwärmerisch, die Sinne zu wenig ansprechend, und indem sie von beiden Standpuncten abgingen, machten sie den Eindruck auf das Gefühl zu ihrem (nur zu trüglichen) Abgott. Effect! Effect! wurde nun die Losung, und kein künstliches Reizmittel blieb unversucht, um nur Effect hervorzuzaubern. Weil aber dieser mehr einen phantastischen Sinnenreiz als das Wohlgefallen am Schönen in Anspruch nahm, so war er gleich allen Dingen der Mode einem beständigen Wechsel

1) Stieglitz, Geschichte der Baukunst. Nürnberg. 1827. S. 226.

2) Winckelmann, Geschichte der Kunst. 10., 11. und 12. Buch.

1) Winckelmann, und über ihn Arnaud, *Oeuvres complettes*. Paris 1808. T. 233—251.

unterworfen und konnte zuletzt nur durch den Reiz der Neuheit erreicht werden. Von einem eigentlichen oder strengen Styl war jetzt nimmer die Rede. Je mehr das reine Gefühl abgestumpft wurde, desto mehr wuchs die Sehnsucht nach dem Kühnen, Seltsamen, Ausserordentlichen und Blendenden, welches der seichte, verworrene Zeitgeschmack als Geschöpf des Genie's anpries und mit dem Lobspruche von Originalität der Unsterblichkeit zu überliefern wähnte. Man verschmähte immer mehr das Studium der Antike, um sich mit freier Phantasie in die Anschauung der Natur zu versenken, und liess ganz ausser Acht, dass das Studium der Antike am sichersten zur rechten Anschauung und Auffassung der schönen Natur verhelfe.

Das Streben, in der Plastik die Malerei nachzuahmen, liess lange Zeit sogar das Modelliren versäumen und durch blosses Zeichnen ersetzen. Die Wahrheit wurde dem Schein aufgeopfert. Das Kühne, das Gewagte, das Feurige wurde nun auch an den Statuen bewundert. Die Vollendung des Details wurde mehr beachtet als die des Ganzen und dessen Harmonie. Von der grössten Wichtigkeit ist zwar in allen Kunstwerken die richtige Auffassung des Ausdrucks der Affecte. Aber dieser darf stärker sein in einer Erzählung, als auf der Schaubühne, stärker hier als an einem Gemälde, stärker hier als an einem Werke der Bildhauerei, weil diese immer nur den Anblick eines bleibenden Moments darstellen soll, und sie dem Wechsel oder der Veränderung am wenigsten Spielraum lässt. Daran kehrten sich aber die neueren Bildhauer, die Algardi, die Bernini etc., immer weniger; sie glaubten jede, auch die heftigste Bewegung darstellen zu dürfen;[1]) sie strebten nach einem malerischen und dramatischen Effect und nach einer eingebildeten Grazie, die, mehr und mehr in undulirenden Schwulst ausartend, von der Natur sowohl als von der Antike sich entfernte. Man wagte den Versuch, die Wirkungen der Leidenschaften, der Gemüthsbewegungen auszudrücken, ohne vorher das Triebwerk des menschlichen Körpers aus der Natur kennen gelernt zu haben; man wähnte die Wirkungen der Seele darstellen zu können, ohne Kenntnisse der Wirkungen des Leibes[1]), daher wurden, wie Winckelmann bemerkt, alle Figuren, die vor dem Raphael gleichsam schwindsüchtig waren, durch den Bernini wie wassersüchtig. Der einen ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in den Schwulst verfallen, und der diesen zu vermeiden gesucht, in das Magere.[2]) Merkwürdig ist, dass damals, wie zur Zeit der Ptolomäer und wie in Byganz, die Dichter und die schöne Literatur überhaupt, eben so wie die Künstler, den Schwulst und gesuchten Glanz an die Stelle der Natur und des einfachen, edlen Styls der Alten setzten. Bernini's Geschmack hat einen treuen Spiegel in dem des Dichters Marini.[3]) Bekanntlich wurde Bernini trotz seiner Mängel, und gerade wegen seiner Fehler, von seinem geschmacklosen Zeitalter höher als Phidias, Lysipp und Praxiteles gestellt, und diese Bewunderung hat sich bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts fortgepflanzt.[4]) Da nun die Prachtliebe der Mächtigen und Reichen anstatt des Gemeingeistes einer Nation die Belohnung und Aufmunterung des Kunstlebens übernommen und sich damit auch das Richteramt angemaasst und kraft desselben irrigen Ansichten das Ansehen von Regeln gegeben hatte, so hatte sich zwar auch die Bildhauerei mit einer grossen Ueppigkeit im Lichte der Gunst entfaltet; es kam aber mit derselben zuletzt dahin, dass auf der Neige des achtzehnten Jahrhunderts Raphael Mengs (II. 242) sich äussern konnte: „Bei den Alten war eine einzige Statue hinreichend, den Ruhm eines Künstlers zu gründen; heutzutage reichen fünfzig schlechte nicht zu, um den Lebensunterhalt damit zu erwerben, und da die Vollkommenheit der Bildhauerkunst mehr abnimmt, als anfängt: so sind die Bildhauer genöthigt ihre Werke unvollkommen zu lassen; und da sich die Augen der Menschen sehr leicht an das Fehlerhafte und Schlechte gewöhnen, so haben sich sogar die Augen der Meister in der Kunst an den verdorbenen Geschmack unserer Tage gewöhnt." — Erst seit etwa dreissig Jahren ist man zur lebendigeren Erkenntniss jener Verirrungen und ihrer Ursachen gelangt; auch fängt man an, zum reinen Style der Antike, zu ihrer Einfachheit und Würde wieder

1) Ein recht auffallender Beleg der Schwierigkeit, in Statuen heftige Bewegungen recht bezeichnend darzustellen, ist des Bernini Reiterstatue Ludwig's XIV. Voll wildem Feuer sprengt das Pferd einen Berg (den der Ehre!) hinauf. Da Niemand den Sinn verstehen wollte, fand man für gut, das Bild in einen Curtius, der sich in den Abgrund stürzt, umzuwandeln. S. Winckelmann's Werke. Donaueschingen, 1825. I. 141. — In seiner Manier, lebhafte Bewegungen in Statuen darzustellen, hat Bernini's Daphne, die, dem Apoll entfliehend, in einen Oelbaum verwandelt wird (in der Villa Borghese), vielleicht die äusserste Gränze der Kunst erreicht. Aber hier erhält die heftige Bewegung der Fliehenden durch ihre plötzliche, sehr gut ausgedrückte Verwandlung von selbst einen Stillstand, einen Ruhepunct.

1) David, im angezeigten Werke. S. 450.

2) Winckelmann, über die Nachahmung der griech. Werke. §. 59.

3) Winckelmann's Geschichte der Kunst. B. X. C. 2. §. 32.

4) So zog Lord Bristol, der lange Zeit als Mäcen der Künstler in Rom lebte, die Werke des Bernini den Antiken vor. Derselbe stellte aber auch den Guercino und den Peter von Cortona, weit über Leonardo da Vinci und Raphael. S. Mathisson's Schriften V. 27 fg.

einzulenken und ihr Studium mit dem der Natur zu verbinden. Die Antike wird die Vermittlerin zwischen dem verirrten Kunstsinn und der Natur, indem des Künstlers Naturanschauung bei ihrer Bildwerdung von allem blos Zufälligen gereinigt wird. Man wählt jetzt wieder für den Meissel Gegenstände, die den Geist, das Gemüth des Menschen zu allen Zeiten ansprechen; man wählt für die Figuren Stellungen, die mit dem geringsten Aufwande von Bewegung am meisten Geistiges ausdrücken oder erregen; selbst mit dem Ausdrucke des tiefsten Schmerzes verbindet man wieder den von erhabenen Gesinnungen und edle harmonische Formen. Indessen ist noch ganz neuerlich (in Rumohr's italienischen Forschungen, I. 83 fg.) der Grundsatz aufgestellt worden: dass Künstler sich dem Eindrucke der natürlichen Formen ganz rückhaltlos hingeben müssen, sowohl weil diese die einzigen allgemein fasslichen Typen aller Darstellung durch die Form in sich einschliessen, als auch weil sie für Künstler eine unversiegbare Quelle geistiger Anregungen sind, indem auch die Natur sich gefällt, was immer der künstlerischen Auffassung werth ist, in ihren mannigfaltigsten Formen auszudrücken und darzulegen. Dieser Grundsatz scheint zwar auf den ersten Anblick den Naturalismus in der Kunst wieder ermuntern zu wollen. Im Grunde kann ihm aber auch der grösste Verehrer der Antike nichts anhaben, in so fern er die äussern Formen betrifft und an die Auswahl schöner Formen bedingt ist. War doch gerade in der ältesten und schönsten Epoche der ausgebildeten Kunst des Alterthums das unbefangene Sichhingeben in ein gesundes Lebensgefühl und jene Anmuth vorherrschend, die aus der Unbefangenheit hervorgeht und der Absicht nimmer gelingt (Rumohr, I. 110). Eben hierin liegt aber auch ein vorzüglicher Grund, warum die schönen Antiken ewige Musterbilder für das Studium der Künstler sind, indem sie ihnen die erreichbare Vortrefflichkeit vor Augen stellen, sie zum Wahren anleiten und vor Fehlern warnen. Dabei ist jedoch ein anderer Grund ihrer Musterhaftigkeit, nämlich ihre vollkommene Angemessenheit zu der Idee, welche sie ausdrücken sollen, nicht in Schatten zu rücken. Nachahmung der Antike wird freilich eben so wenig grosse Künstler bilden, als überhaupt Nachahmung und besonders mechanische Nachbildung von Kunstwerken dies vermag. Hat es aber mit der blossen mechanischen Nachahmung und besonders mechanischen Nachbildung der Natur nicht die gleiche Bewandtniss? Die schönsten Naturformen kann nur das Genie beleben; ihm ist die rechte Auswahl unter den Naturformen vorbehalten, und überdies ergeht an den historischen Bildner eine höhere Forderung als blosse Bildnisse nach der Natur zu liefern. Seine Aufgabe ist: Geistiges dem Körperstoffe so zu vermählen, dass eine gewisse Idee oder ein bestimmter Charakter vornehmlich in den äussern Formen sich ausspreche. Hierin besteht die ideale Seite bildender Kunst, und sind ihre Werke dem Christenthum gewidmet, so kann kein Zweifel sein, dass dieser idealen Seite die höchste Beachtung gebührt. Doch gerade die Rückkehr zur Vorliebe für die Antike und zu ihrem Studium, so löblich sie für den Vortheil der Kunst ist, mag doch selbst neben dem Umstande, dass die Reichen, welche plastische Werke verfertigen lassen, solche meistens zur Verzierung ihrer Paläste bestimmen, beigetragen haben, dass die neuere plastische Kunst verhältnissmässig eine geringe Anzahl christlich-religiöser Darstellungen geliefert hat. Die merkwürdigeren und besseren unter diesen sollen hier, so weit sie mir bekannt sind, angeführt werden.

I. Alte christliche Bildwerke.

Die allermeisten christlichen Bildwerke bis im achten Jahrhundert sind blosse Andeutungen ohne künstlerische Darstellung, für die christliche Kunst nur noch wegen einer gewissen Würde und Feierlichkeit, die darin vorwalten, beachtenswerth. Die besseren, die auf uns gekommen, sind Sarkophage (jetzt meist im Vatican aufbewahrt). An den Basreliefs sieht man verschiedene Scenen von Christus und seinen Aposteln. Christus erscheint hier noch an den Werken des vierten Jahrhunderts als junger Mann ohne Bart, und kein Apostel unterscheidet sich charakteristisch vom anderen. Erst in den Werken vom fünften Jahrhundert (was auf uns gekommen, besteht auch meist in Sarkophagen) wird es anders. Christus bekommt von dieser Zeit an ein länglich breites, melancholisch ernstes Gesicht mit schlichtem dünnen Bart und gescheiteltes, sanft herabwallendes Haupthaar. Johannes und Jacobus zeichnen sich aus durch ihre Jugend. Petrus durch eine auf dem kahlen Vorderhaupt einzeln stehende Haarlocke, Paulus durch die Glatze des Vorderhauptes. An mehreren Sarkophagen sieht man auch Maria mit dem Kinde, die erstere in jugendlicher Gestalt, mit halb aufgedecktem Schleier über dem Haupte.[1]) Unter den plastischen Werken des vierten Jahrhunderts hat einigen künstlerischen Werth die bekannte Statue des guten Hirten in dem christlichen Museum des Vaticans.[2]) An den früheren christlichen Bildwerken begegnet man vielfältig einer Bei-

1) Almanach von Rom. 1810. S. 173—184.

2) v. Rumohr, Aufsatz im Kunstblatte, Nr. 12, v. J. 1821. Italienische Forschungen. I. 157 fg., 168 fg.

mischung heidnisch-mythologischer Gegenstände, denen man aber eine christliche Bedeutung gab. Dies rührt theils daher, weil diese Gegenstände den neubekehrten Künstlern sehr befreundet waren und die Kunst selbst Mühe hatte, sich davon loszureissen und an ihrer Stelle andere Symbole zu erfinden, theils weil die Christen bei der Art von Bann, der im Anfang auf der Kunstübung lag, Denkmäler von noch heidnischen Künstlern machen liessen, oder auch weil man nach verlorener Kunstfertigkeit zur Nachahmung antiker Werke die Zuflucht nahm.[1])

An der berühmten Rotunde zu Ravenna, die als Grabmahl zum Andenken des Königs Theodorich errichtet worden sein soll, enthielt der Sage nach die Kuppel, die aus Einem ungeheuren Steine verfertigt war, den porphyrnen Sarg des Königs, von den zwölf Aposteln in kolossaler Grösse umgeben. (S. die Abbildung der Kuppel bei *Agincourt, Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa decadence T. IV. Pl. XVIII.*) Aber diese Figuren sind untergegangen, und man hat kein Abbild von ihnen.[2]) Ueberhaupt ist von der christlichen Bildhauerei zur Zeit der gothischen Herrschaft nichts Rühmliches zu sagen. Obgleich Theodorich, ein Mann von offenem und empfänglichem Sinn, der seine Jugend in der zweiten Hauptstadt der Welt, dem prächtigen Konstantinopel, verlebt und die Wunder der bildenden Kunst und Baukunst täglich vor Augen gehabt hatte, zu den baulustigen und kunstliebenden Fürsten seiner Zeit gehörte, so vermochte er doch nicht in den Künsten eine neue Blüthe hervorzurufen oder die welkende zu erfrischen. Die Baumeister und bildenden Künstler unter Theodorich waren Byzantiner und Italiener, keine Gothen. Der Geschmack war aber damals so verdorben, dass selbst der gelehrte und gebildete Cassiodor sein grösstes Wohlgefallen an der plastischen Darstellung solcher bizarren Schöpfungen der Phantasie fand, die der Malerei angehören, und dass er an der Bildnerei in Erz und Marmor die ausgeprägten Adern, die mit einer gewissen Kraft aufschwellenden Sehnen und die stufenweise gespannten Nerven, an den Rossen die gekräuselten Nüstern, die runden, gedrungenen Glieder und die zurückgelegten Ohren vorzüglich preist. Die damalige Kunst war klein im Grossen und gross im Kleinen, im Kräftigen übermässig und geziert im Zierlichen.[1]) — Auch unter der Herrschaft der Longobarden machten die Künste, insbesondere die plastische, eher Rück- als Fortschritte. Alles ist roh, verzeichnet und geschmacklos. — Bis in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts finden wir die Bildhauerkunst in einem Zustande tiefen Verfalls oder Schlummers. Alsdann erhob sie sich bei dem Erwachen des Sinnes für Wissenschaft und Kunst und einer gewissen Liebe zum Schönen überhaupt, jedoch nur allmählich und beinahe unmerklich. Selbst den Italienern waren bis dahin die Werke der antiken Bildhauerei, die ihnen vor Augen standen, so todt, so wenig ein Vorbild, dass sie es daran den Deutschen nicht zuvorthaten. Auch ihre plastischen Werke des eilften und zwölften Jahrhunderts wetteifern an Rohheit und Hässlichkeit.[2]) Am auffallendsten zeigt sich die Unbeholfenheit der Kunst in der Darstellung nackter Figuren. In der äussersten Entartung offenbarte sich eine Entäusserung aller Sicherheit, aller Fülle und alles Schwunges der Umrisse. Viele Bildwerke dieser Epoche sind um nichts besser als die Larven aus Baumrinden, von den Wilden in America gefertigt. Sie verrathen einen völligen Mangel sowohl an Sinn für die Bedeutung organischer Bildungen, als an technischer Geschicklichkeit. Hart und mager ist die Faltung der Gewänder, und gleichwie an den griechischen Bildwerken eine übertriebene Verlängerung, so ist an den italienischen und deutschen meist eine zu grosse Verkürzung der Figuren bemerkbar. Uebrigens zeigen die griechischen eine Ueberlegenheit an Kunstfertigkeit, obgleich sie eine grosse Armuth an Erfindungsgeist und eine grosse Reinheit des Geschmackes darthun. Ihre Gewänder sind schwerfällig und überdies durch Schmuck verunstaltet. Nichts ist geschmackloser und von Geist und Gefühl entblösster, als die Bilder der damaligen Griechen von Christus am Kreuze und von der Jungfrau mit dem Kinde. In ihren Darstellungen aus dem Leben der Einsiedler zeigt sich (vielleicht, weil viele griechische Maler Mönche waren), noch am meisten Erfindungsgeist.[3]) Kein Wunder wenn die Nachahmung griechischer Bildwerke, welcher sich italienische Künstler, besonders nach Ansiedelung byzantinischer Künstler in Pisa, Venedig und andern Städten, im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts hingaben, keine bedeutende Kunstverbesserung bewirkte. Dem Genie späterer Künstler war es vorbehalten, unter Umständen, welche die Bildung überhaupt begünstigten, aus der Ver-

1) Vgl. Hermes. Leipzig, 1827. I. 88. Abschn. 11.

2) G. Sartorius, Versuch über die Regierung der Ostgothen in Italien, S. 169. Cfr. Keißler's Reisen, II. 471, und Manso, Geschichte des ostgothischen Reiches in Italien. Breslau, 1824. S. 399 fg., 168 fg.

1) Manso, Geschichte des ostgothischen Reiches. S. 136. fg.

2) Raumer, Geschichte der Hohenstaufen. VI. 534. Rumohr, Ital. Forschungen. V. 235, 243 fg.

3) Rumohr, Forschungen. I. 311.

schmelzung der neugriechischen Kunst mit der italienischen wahren Vortheil zu ziehen.

In Ansehung der dem Christenthum gewidmeten Werke der Bildhauerei aus dem dreizehnten und den folgenden Jahrhunderten wird man sich hier darauf beschränken, die vorzüglicheren anzuzeigen. Ihre Zahl in dem ganzen gebildeten Europa ist weit geringer als die der trefflichen Meisterwerke, welche die Stadt Athen allein in ihren Mauern enthielt.[1])

II. Die späteren besseren Bildwerke in Italien.

Von den Werken der alten christlichen Bildhauer in Italien vom dreizehnten Jahrhundert bis Michael Angelo halten wir folgende für die merkwürdigsten:[2]) Von Nicola Pisano (gest. 1270), dem Zeitgenossen Friedrich's II. und lange bei ihm in Neapel, der wie ein helles Gestirn aus der langen Kunstnacht hervorstrahlte, sind bemerkenswerth: a) mehrere Basreliefs im Dome zu Orvieto, Scenen aus dem Leben Mariä vorstellend, z. B. ihre Geburt, die Flucht nach Aegypten. Die Köpfe sind meist schön und ausdrucksvoll (Cicognara I. Tab. 8). — Dem Meister war das Studium der Antike nicht fremd, was man mehreren seiner Werke anmerkt, seinen früheren aber mehr als seinen späteren, woran ein Streben zur Bildung eines reichen Styles sichtbar ist. Dahin gehört b) die Kanzel des Domes zu Siena mit vielen schönen Basreliefs, an denen namentlich in der Darstellung des jüngsten Gerichtes alles Fratzenhafte glücklich vermieden ist. (Cicognare, I. T. 17). Ganz besonders aber ist von ihm an dem Grabmale des h. Dominicus (in S. Domenico zu Bologna) nebst vielen Basreliefs vorzüglich die Gruppe des gefallenen Jünglings und vorn an der Mitte des Sarges eine Madonna mit dem Kinde auf dem Arme (abgebildet bei Cicognara V. 41, 31) zu rühmen. Von diesem Nicolo vornehmlich hebt eine merkliche Verbesserung der Kunst an im Adel der Formen, in freierer Bewegung, natürlicherer Gewandung, höherer Schöpfung der Gedanken in der Erfindung und in mehr Ruhe und Einfachheit in der Anordnung. Doch kommt ihm schon ein viel älteres Basrelief nahe, das sich an der östlichen Thür des Baptisteriums zu Pisa befindet, an deren übrigen Bilderwerken Erfindung und Ausführung höchst ärmlich und mangelhaft sind. Dieses gute Basrelief zeigt uns Scenen aus dem Leben des Täufers. In der Gruppirung ist hier noch eine gewisse Einförmigkeit. Aber das Edle der Formen und der wahre Ausdruck in den Gesichtern ist bewunderungswürdig. Die Drapirung hat schon viele Mannigfaltigkeit. Besonders gelungen ist die Taufe Christi, die Predigt des Johannes vor Herodes, das Fest, das Herodes der Herodias gibt (wobei der leichtfertige Muthwille der Liebesgötter über der Scene sehr wohl zu dem Charakter der Tänzerin passt), und des Johannes Grablegung durch seine tiefbetrübten Jünger. (S. Kunstblatt 1826, Nr. 74 und 75.) Die Jahrzahl dieser (in jedem Falle längst vor Nicolo gefertigten) Bildwerke ist nicht genau auszumitteln. Aber ganz bestimmt ist die Jahrzahl 1187 eines Basreliefs, die Kreuzabnahme vorstellend, von Benedict Antalemi in der Capelle Lojardi im Dome zu Parma. In diesem Bildwerke drängt sich schon Alles, ausser dem Nackten am Leichname Christi, mit frischer Kraft zur Vollendung hervor. Das Ganze beseelt eine Idee. Stellung und Geberden und auch die Gesichter haben viel Wahrheit und Ausdruck, obgleich unter den letzteren zu viel Aehnlichkeit Statt findet. Die Engel schweben leicht und frei über den Menschen. Die trauernde Mutter drückt mit ihrer Hand die Hand des Sohnes an ihr niedergesenktes Haupt. Der bekümmerte Johannes lässt die über einander liegenden Hände herabsinken und blickt in dumpfem Schmerze vor sich nieder. Maria Magdalena faltet sie in schmerzlicher Wehmuth über ihrer Brust, und die beiden andern weiblichen Gestalten, in deren Seele der Schmerz noch nicht so lähmend eingedrungen ist, geben, indem sie die Rechte offen an ihre Brust ziehen, ihren lebhaften Abscheu über das, was geschehen ist, zu erkennen. Nikodemus dient dem herabhängenden Leichnam trefflich als Stütze, und Joseph von Arimathäa lehnt sich in der natürlichsten Stellung über die Leiter. Die Gruppe der habgierigen Soldaten spricht sich so deutlich aus, dass man sie zanken hört. Sie reissen gewaltsam das Kleid vor sich aus einander, und einer will schon mit dem Messer hineinfahren, während ein anderer noch mit der aufgehobenen Linken seine Unzufriedenheit über die Art, wo jener die Theilung anfangen will, zu bezeigen scheint und mit den Augen einen passenden Ort sucht. Ein Dritter aber zeigt mit seinem Finger

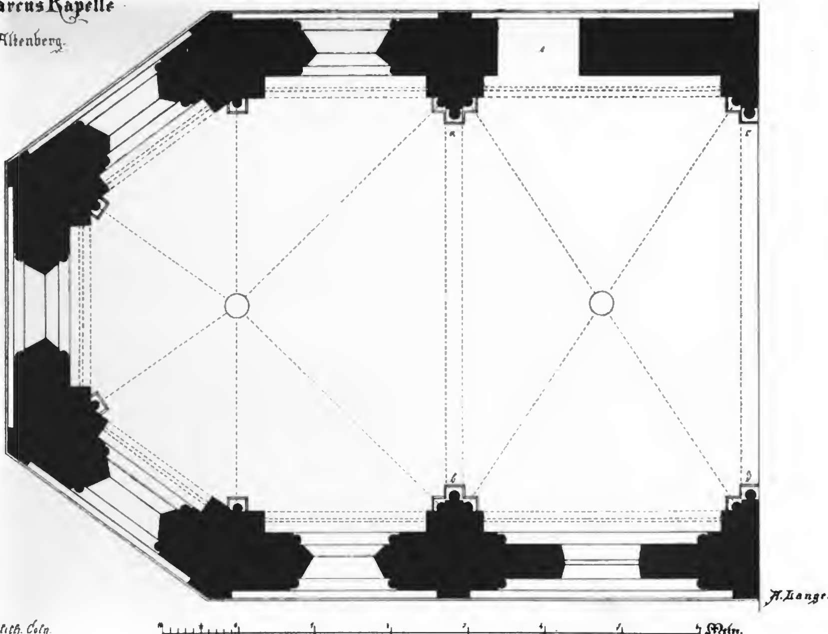
1) S. Jakobs, Ueber den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken.

2) Vgl. nebst Agincourt und Leopoldo Cicognara (die neueste Ausgabe seines Werkes führt die Aufschrift: *Storia della scultura dal suo resorgimento in Italia fino al secolo di Canova; per servire di continuacione all' opere di Winckelmanne di d'Agincourt; edizione secunda riveduta ed ampliata dall' autore. 8 vol. in 8.* mit dem Bildnisse des Verfassers und 185 Kupferplatten in klein Folio. Prato 1824) das Werkchen: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganzen derselben in Toscana. Heidelberg, 1820. 8. 144. Rumohr's italienische Forschungen, van der Hagen, Briefe in die Heimath. Breslau, 1818. IV. B. Hofstätter Nachrichten von Kunstsachen.

Beilage zu N. 15 Jahrg. XXIII des Organs für christl. Kunst

Blatt I

St. Marcus Kapelle in Altenberg.



Adolph Wallraf lith. Cöln

auf eine Stelle, die seiner Meinung nach die gelegenste ist. (Kunstblatt 1826, Nr. 77.) Was die Erfindung betrifft, so ist hier ein gewisser feiner symbolischer Sinn bemerkenswerth. Der Engel Gabriel hält die eine Hand der h. Leiche gefasst. Magdalena mit dem Salbenbüchschen hält eine Fahne. Nicht weit von ihr sieht man einen Hohenpriester, der sein Haupt, das der Engel Raphael mit der Hand niederdrückt, in seine Hand neigt. Bei ihm eine gebrochene Fahne. Auch das Bildwerk an der Kanzel zu S. Giovanni in Pistoja (Cicognara I. p. 365), von einem gleichzeitigen Deutschen, kommt an Vollendung den Werken des Nicolo gleich (Hagen, Briefe nach der Heimath. IV. 368).

Giovanni Pisano, der Sohn des Nicolo (gestorben 1320), so viel er auch vom Vater lernte, blieb doch an Erfindung, Ausdruck und Künstlersinn hinter ihm zurück. Wir bemerken von ihm an einer Aussenseite des Domes zu Florenz eine Madonna, eine Krone auf dem Haupte, auf dem linken Arme das Kind, in der Rechten eine Blume (bei Cicognara I. 10, 31).

Der Kunst des Andrea Pisano (gestorben 1345), gehört eine der drei Thüren von Erz am Baptisterium zu Florenz (nach der Zeichnung des Giotto, wahrscheinlich seines Lehrmeisters). An dieser Thür (von 1339) sieht man viele Scenen aus dem Leben des h. Johannes des Täufers, und Sinnbilder der Tugenden. Die Umrisse von G. P. Lasinio[1]) geben davon eine treue Vorstellung. Die Composition ist grösstentheils sehr gemüthlich und voll Wahrheit in Hinsicht der Charaktere, nicht aber des Costumes. Ferner sind von Andrea im Glockenthurme des Domes vier Propheten und vierzehn kleine Basreliefs, die sieben Haupttugenden und die sieben Werke der Barmherzigkeit vorstellend.

Von Nino Pisano, dem Sohne und Gehülfen des Andreas, sieht man in der Spina zu Pisa eine Madonna von Marmor, und von Thomaso Pisano, auch einem Sohne und Schüler des Andreas, in S. Francesco zu Pisa eine Madonna mit andern Heiligen in Basreliefs. Von den Brüdern Agostino und Agnolo de Siena zu Orvietto an der Façade des Domes neben der grossen Rose zwei Propheten in Marmor; ferner zu Bologna in S. Francesco ein marmornes Basrelief: die Krönung Mariä.

Von Jacobello und von Pietro Paolo Veneziano (Schülern der Gebrüder Augustin und Angelo Sancfa)[2]) die Thür der Kirche S. Domenico zu Venedig mit drei Figuren: Gott Vater, Johannes der Täufer und St. Marcus. Sie haben einen grossen Charakter von Wahrheit. Von dem letzteren sind ferner in der Marcuskirche zu Venedig zwischen dem Chore und dem Schiffe die Statuen Mariä, des Marcus und der zwölf Apostel (vom Jahre 1494) einfach und ausdrucksvoll. Ein paar sind abgebildet bei Cicognara. I. Taf. 10.

Von Andr. Orgagna (gestorben 1389), einem der Ersten, die an das Studium der Natur sich hielten und die Persönlichkeit von Figuren und Köpfen individualisirten, sieht man das wunderschöne Tabernakel in San Michele zu Florenz mit trefflichen Basreliefs aus dem Leben der Maria.

Von Jacobo della Guercia (gestorben 1418) die herrliche Hauptthür von S. Petronio zu Bologna, mit fünfzehn Basreliefs, vielem Blätterwerk und andern Verzierungen. Ueber dieser Thür der Heiland, im Himmel thronend; zu seinen Seiten die Schutzheiligen der Stadt. An der rechten Seitenthür sind von diesem Meister die Basreliefs, wie Maria den Leichnam Christi auf ihrem Schoosse beweint, die heiligen Frauen und der Evangelist Johannes neben ihr. Unter der linken Seitenthür die Auferstehung Christi (die Gruppe wurde jedoch erst später von Alfonso Lombardo ausgeführt).

Von Jacobo Matteo aus Lucca (Schüler des Vorigen), ist in S. Martiano zu Lucca der h. Sebastian in Marmor; in St. Michele ein Basrelief, mit der Madonna und zwei andern Figuren.

Von Jacobo Matteo aus Lucca (Schüler des Vorigen), ist in S. Martino zu Lucca der h. Sebastian in Marmor; in St. Michele ein Basrelief mit der Madonna und zwei andern Figuren.

Von Nicolo dell' Arca oder Bolognese, gleichfalls Schüler des J. Guercia (gestorben 1494), ist eine Madonna von Erz in S. Domenica zu Bologna.

Von Nicolo (Lamberti genannt) Aretino, auch einem Schüler des Jac. della Guercia (gestorben 1417), sieht man im Dome zu Florenz einen sitzenden Johann Ev. in der Tribüne und in S. Maria della Misericordia zu Florenz eine Madonna.

Von Phil. Bruneleschi (geb. 1377, gest. 1444) in der Galerie zu Florenz, ein Basrelief: Das Opfer Abraham's (Vasari II. 301).

Von Lorenzo Vecchietto von Siena (gest. 1482), in der Loggia zu Siena zwei Statuen von Marmor: Peter und St. Paul (Vasari II. 411).

Von Vero Donatello (gestorben 1466), Schüler des Bruneleschi und dem Ersten seiner Zeit im schönen Ebenmaass und in der Lebhaftigkeit des Ausdrucks, ist in

1) *Benvenuti, Le tre Porte del Batisterio di S. Giovanni di Firenze incise ed illustrate. Firenze 1821.*

2) Diese waren Schüler des Nic. von Pisa.

der Kreuzkirche zu Florenz die Verkündigung Mariä in Basrelief; sodann im Dome zu Florenz der Evangelist Johannes und der Prophet Daniel in Marmor; in der Loggia vor dem alten Palaste daselbst die kolossale Gruppe von Erz: Judith, die dem Holofernes den Kopf abschlägt; die Statue des h. Georgius, den griechischen Werken (?) gleich geschätzt (darüber schrieb Franz Bachi ein Buch, gedruckt zu Florenz 1583); die Statue des h. Marcus in Or San Michele; in der Capelle S. Antonio zu Padua einige Basreliefs mit Scenen aus der Legende dieses Heiligen, deren Ausführung durchaus meisterhaft ist, wenngleich die Scenen mitunter vom rohen Geschmacke der Legendenschreiber zeugen; ferner eine Madonna, den Leichnam Christi beweinend, zwischen zwei Engeln; am Choraltar der Kirche S. Antonio eine Madonna mit dem Kinde und an den Seiten vier Schutzheilige von Padua, lauter bronzene Statuen, desgleichen das Kreuzbild, und unter ihm in einem marmornen Relief die Grablegung des Herrn; zu S. Lorenzo in Florenz eine kleine Thür von Erz und die Kanzel mit vielen ehernen Basreliefs (die letzteren von rohem Gusse). (Bottari I. 273.)

Auch die hölzerne Figur des Joh. des Täufers auf dem hölzernen Altar in Maria Gloriosa dei Frati zu Venedig wird dem Donatello zugeschrieben (Jaete, Venedig 1823, S. 91). In allen seinen Werken ist Geist, Wahrheit, Leben und Freiheit. Sein Streben ging sichtbar auf anatomische Richtigkeit. Uebrigens theilt er mit seinem Zeitgenossen Ghiberti, von dem wir bald sprechen werden, die malerische Tendenz, die aber in seinen Werken mehr auffällt, weil mit minderem Talent zur Charakteristik er oft in Uebertreibung verfällt. (Rumohr, italienische Forschungen, I. 236.)

Von Lucca della Robbia (geboren 1388, gest. 1450), das marmorne Basrelief zur Verzierung der Orgel des Domes zu Florenz. Knaben, die singen und posaunen; Mädchen, die auf Cythern und Tamburinen spielen; Kinder, welche dazu tanzen. Von grosser Wahrheit und Lieblichkeit. Sodann einzelne Theile der Thür von Erz im Dome zu Florenz, die zur Sacristei führt. Die Köpfe sind sehr schön, voll Abwechslung und Charakterausdruck (Bottari, I. 197). Ferner das Basrelief in gebrannter Erde, die Himmelfahrt Christi darstellend, über dieser Thür. Rumohr, italienische Forschungen, II. 291 u. fg., erwähnt noch verschiedener zum Theil unvollendeter Arbeiten des Lucca, unter andern einer Befreiung Petri aus dem Kerker.

Des Lorenzo Ghiberto (geb. 1378, gest. 1455) Hauptwerke sind zwei Thüren in Erz am Baptisterium zu Florenz.[1]) Für das tiefere Studium kühner und genialer Zeichnung und einer grossen, gleichsam überirdischen Stärke des Ausdrucks, dann auch wegen Vollendung in der Ausführung empfehlen sich gar sehr die zehn geschichtlichen Basreliefs an der einen Thür, von welcher M. Angelo gesagt hat: „sie verdiente, die des Paradieses zu sein". (In reinen Umrissen herausgegeben von Heinr. Keller nach Feodor's Zeichnungen.[2]) Es sind hier die Schöpfungsgeschichte und verschiedene Scenen der ersten Aeltern, von Abel, Noe, Moses, Abraham, Jakob, Joseph bis auf den Besuch der Königin von Saba dargestellt nebst Sehern und Seherinnen des Alten Bundes. Diese Compositionen tragen den Stempel eines Genie's, das mit vieler Kenntniss der Antike und der Natur seinen Stoff mit grossartiger Schöpferkraft zu behandeln verstand. Zeichnung, Anordnung, Gruppirung, Ausdruck der Figuren sind gleich vortrefflich, und die edle Majestät der Architekturen bewunderungswürdig. Viele seiner Gestalten sind wahrhaft idealisch. Wie schön, anmuthig und sprechend sind nicht alle Figuren in der Schöpfung des Weibes! Adam schläft unter einem Gesträuch. Ihm zur Seite erscheint Eva, von vier kleinen Engeln gehoben, schwebend, und wird von der vor ihr stehenden Gottheit gesegnet. Sieben Genien auf Wolken schauen vergnügt der Handlung zu.

Wie edel und ausdrucksvoll sind nicht der Besuch der Engel bei Abraham und die Scenen von Isaak und Jakob! Wie reich und herrlich ist nicht die Darstellung vom Sturze des Goliath! David haut ihm gerade das Haupt vom Rumpfe. Auf der einen Seite Saul's Kriegsgefolge voll Verwunderung, auf der andern wildes Kampfgetümmel, das Saul beherrscht. Einzelnes in diesen Bildwerken hat wahrhaft idealische Schönheit. Dem Tadel kann zwar ihre ganz malerische Anordnung eben so wenig entgehen, als dass sie sogar nach der Sitte der altflorentinischen Maler mehrere Momente in Einem Bilde auf verschiedenen Gründen hinter einander darstellen. Aber der Charakter schöner Einfachheit, die vielen schönen Formen, die Reinheit der Zeichnung, die innige Wahrheit und Anmuth des Ausdrucks, die Cha-

1) Als die Entwürfe für die Basreliefs dieser Thüren vor den Schiedsrichtern lagen, besprachen sich die zwei Mitbewerber Brunelleschi und Donatello, gingen zu den Schiedsrichtern und sagten: zur Ehre der Republik und zur Ehre der Kunst — Ghiberti hat uns übertroffen; ihm kommt es zu, die Arbeit zu übernehmen.

2) Vgl. Vaseri *Vita di Laur. Ghiberti*, und in *Vita di Mich. Angelo*. S. auch das oben angeführte Werk (Benvenuti's): *Le tre Porte del Batisterio: Firenze 1821*, wo die Umrisse von Vinc. Gazzini gezeichnet und von Lasinio gestochen sind. Goethe, Kunst und Alterthum, V. 33 fg.

rakteristik, der fromme, kindliche Sinn, womit diese Bildwerke erfunden, die Liebe, mit welcher sie in der meisterhaften Ausführung vollendet sind, lassen uns jene Fehler gern übersehen,[1] und sie gehören zu den äusserst wenigen, die malerisch vortrefflich sind und doch auch bildnerisch in hohem Grade befriedigen. Was dem Genie des Ghiberti gelang, missglückte seinen Nachahmern.[2] Von minder grossartigem Styl und auch in der Zeichnung weniger vollendet, aber meistens anmuthiger als die Basreliefs an der berühmten Pforte von Ghiberti sind die an einer andern von ihm,[3] darstellend das Opfer Noah's, Mariä Verkündigung, Christi Geburt, die Anbetung der Weisen, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, seine Taufe durch Johannes, die Versuchung durch Satan, die Austreibung der Käufer aus dem Tempel, die Erscheinung des Herrn vor den Aposteln im Seesturme, seine Verklärung, die Auferweckung des Lazarus, den Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, das Gebet im Oelgarten, die Gefangennehmung, Christus an eine Säule gebunden, derselbe vor Pilatus, die Kreuzigung, die Auferstehung, die Ausgiessung des h. Geistes, dann die vier Evangelisten und die vier grossen Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Gregor und Augustin; lauter Figuren voll von hohem Ernst und Würde, in freier Stellung, die Gewänder mit einfachen, breit angelegten Falten. Ferner verdient von Ghiberti bewundert zu werden in Or San Michele zu Florenz der h. Matthias und Johannes der Täufer und der h. Stephan, von Erz; im Baptisterium in der Unterkirche des Domes zu Siena zwei Basreliefs: Die Taufe Christi, und: Johannes, von Herodes bedroht (Bottari I. 212). Sehr beachtenswerth ist auch Ghiberti's Reliquiensarg im Dome zu Florenz, an welchem die Leiber der schönen und schöngewandeten Engel nach dem Herkommen der damaligen Malerei in dem langen, fliegenden Gewande verschwimmen.

Von Antonio Lamboccio da Piperno ist eine gute erhabene Arbeit, die Anbetung der drei Weisen vorstellend, in der Kirche S. Lorenzo zu Neapel am Grabmale des Ludov. Aldemaresco (abgebildet bei Cicognara, I. Tfl. 55).

Von Nanni d'Antonio di Banca (Schüler von Donatello, geb. 1374, gest. 1421) in Or San Michele zu Florenz; der h. Philipp von Marmor und der h. Eligius; ferner im Giebel einer Seitenthür des Domes ein Basrelief: Maria, von Engeln umgeben. (Bottari, I. 196.)

Von Anton Filatre (oder Filareti) und von Simone Florentino ist gemeinsam gefertigt: Die Thür von Erz zu St. Peter in Rom (beiläufig vom Jahre 1440). Noch viel Rohheit in Formen und Zeichnung, zumal im Vergleiche mit den früheren Arbeiten des Ghiberti zu Florenz. (Vasari, II. 346.)

Von Antonio Roffelino (gestorben 1490 in S. Croze zu Florenz über dem Grabmale des Fr. Noris eine Madonna in Basrelief, und in St. Miniato das Grabmal des Cardinals von Portugal, wo die Bilder der Maria und des Engels zu leben scheinen.

Von Bonna Cossa (1448), schöne Engel am ersten Altar im Dome zu Ferrara. (Wilh. Christ. Müller, Reise durch Italien. Altona 1824, I. 267.)

Von Desiderius von Settiguano (Schüler des Donatello, geboren 1457, gest. 1485) in S. Trinità zu Florenz eine büssende Magdalena, von schönem Ausdrucke. (Vasari, II. 416.)

Von Mino von Fiesole (Schüler des Vorigen, aber mehr Nachahmer seiner Manier, als eingeweiht in seinen Geist; gestorben 1486) die Kanzel in der Pfarrkirche zu Prato.

Von Benedetto von Majano (gestorben 1489) in der Capelle Strozzi von S. Maria Novella zu Florenz ein Basrelief: die Madonna mit Engeln, von einem Rosenkranz umgeben; in Monte Oliveto bei Neapel ein Basrelief: die Verkündigung; in S. Croce zu Florenz die schöne Kanzel von Marmor. (Vasari, II. 476.)

Von Andr. Contucci, genannt Sansorius (geb. 1460), ist in S. Agata del Monte ein Basrelief: die Himmelfahrt Mariä; über der Thür des Baptisteriums in Florenz ein Johannes der Täufer, der Christum tauft, in Marmor; in S. Agostino zu Rom eine h. Anna mit der Maria und dem Christkinde, eine Gruppe in Marmor; zu Loretto viele Basreliefs aus der Geschichte der h. Jungfrau an dem Gehäuse der Casa Santa;[1] die Statue des h. Jakob in der Kirche *S. Giacomo de' incurabili*, von gutem, tadellosen Ausdrucke.

Von Pietro Giovanni Cempenato in der Capelle der Madonna della Scarpa in der Marcuskirche zu Venedig eine Madonna, voll Anmuth, die zu dem Kinde auf ihrem Schoosse sich neigt; neben ihr Petrus und Johann der Täufer von Erz (1515), abgebildet bei Cicognara, II. T. 151.

Von Jakob Tatti, genannt Sansovino (dem von Raphael geschätzten und von Buonarotti bewunderten

1) Fernow, römische Studien. III. 50.
2) S. Rumohr, italienische Forschungen. III. 233 fg.
3) S. die Umrisse bei Benvenuti.

1) Andreas Contucci starb vor Vollendung mehrerer dieser Basreliefs. Baccio Bendinelli legte die letzte Hand an das von der Geburt der h. Jungfrau, Raphael da Monte Lupo an das von ihrer Trauung, Hieron. Lombardo an die Bilder der Geburt Christi und der Ankunft der drei Weisen. W. Roscoe, Leben Leo's X. III. 424. Die in den Nischen zwischen den Säulen angebrachten Kirchenväter und Sibyllen sind gleichfalls beachtenswerth.

Schüler des Andr. Contucci, geb. 1479, gest. 1570) im Dome zu Florenz der h. Jacob in Marmor; in S. Agostino zu Rom eine Madonna mit dem Kinde; in der Kirche der Spanier zu Rom wieder ein heiliger Jacob; ferner vier Basreliefs von Erz an der Kanzel von S. Marco zu Venedig mit Geschichten dieses Evangelisten; auf dem Vorgebäude des Hauptaltars die vier Evangelisten und vier Kirchenlehrer in Erz, deren Stellung, Zeichnung, Charakter und Ausdruck vortrefflich sind; ferner der himmlische Vater mit zwei Engeln; zwei Statuen von St. Anton und Franciscus; in der kgl. Capelle der St. Marcuskirche der Tod und die Auferstehung des Herrn und Statuen der Propheten und Evangelisten; von ihm ist auch die Thür von Erz, die zur Sacristei führt, mit vielen Darstellungen aus dem Leben Christi, oben die Auferstehung, unten die Grablegung, vollendet 1556. (Abgebildet bei Cicognara II., Tab. 72.) Vergl. Maier, Beschreibung von Venedig, I. fg. Der Künstler sucht hier im Ausdruck und den Geberden der Figuren die Malerei zu erreichen. Von Sansovino bemerken wir ferner über der Thür zum Innern des Arsenals zu Venedig eine Madonna mit dem Kinde en Relief von Marmor. Seine zwei vorzüglichsten Meisterwerke aber sind die Madonna über dem Portal der Marcuskirche und der wunderschöne Johann der Täufer ob dem Weihwasserbecken in der Kirche Casa Grande zu Padua. Im Dome zu Verona ist das von ihm gefertigte Grabmal des Bischofs Galeso, mit den edel ausgeführten Figuren der Madonna zwischen St. Johann und St. Sebastian verziert.

Von Benedetto da Ravezzano ein heiliger Evangelist Johannes im Dome zu Florenz.

Von Baccio von Monte Lupo, Schüler von Lor. Ghiberti (gestorben 1521), die Statue Johannes Evangelist in Erz.

Von Raffaello da Monte Lupo, die Statue des h. Damian in der Capelle Medici in S. Lorenzo zu Florenz (nach der Zeichnung von M. Angelo); im Dome zu Orvietto ein Basrelief: die Anbetung der drei Weisen (Vasari, III. 126).

Von Lorenz Lotto, genannt Lorenzetto (gest. 1541), eine Charitas am Grabmale des Cardinals Fortiguerri in S. Jacobo zu Pistoja; die sehr schön ausgeführte Madonna auf dem Altare des Pantheon, den Raphael gestiftet hat, nach des letztern Zeichnung; der h. Peter auf der Engelsbrücke zu Rom; die h. Anna in S. Maria della Rotonda zu Rom. Seine vorzüglichsten Werke aber sind: Die Statuen des Elias und des Jonas, in der Capelle Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom (nach der Zeichnung oder gar dem Modell von Raphael); der Jonas verdient vorzüglich wegen erhabener Einfalt im antiken Style grosses Lob;[1]) endlich im Pantheon zu Rom eine kolossale stehende Madonna mit dem Christkinde. An dieser Statue wird jedoch, sowohl was den Ausdruck als die Zeichnung betrifft, viel getadelt. (Vgl. Vaseri, III. 133, und Ramdohr, Malerei und Bildhauerei in Rom, III. 311.)

Von Valerius de Belli, genannt Vicentino (geb. 1468, gest. 1546), im Kirchenschatze von S. Lorenzo zu Florenz an einem Kästchen von Bergkrystall das Leiden Christi, trefflich dargestellt (*Serie degli nomi illustri nella Pittura etc. V. 26. fg.*); ferner das Basrelief im krystallenen Sarge des h. Valerius zu Vicenza. (S. die Abbildung bei Agincourt, III. Pl. 43.)

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

1) *Guide de l'Art chrétien, par le comte de Grimouard de Saint-Laurent. Tome II. Paris, Didron, 1873.*

Dem in Nr. 9 d. Bl. (vom 1. Mai 1873) besprochenen ersten Bande des vorstehend bezeichneten Werkes ist nunmehr der 460 Seiten befassende zweite Band gefolgt. An das früher von uns Gesagte anknüpfend, wollen wir hier zunächst nur einen Ueberblick über den so reichen und interessanten Inhalt dieses Bandes gewähren. An eine Einleitung über die christliche Bildersprache im Allgemeinen reihen sich dreizehn Abschnitte (Etudes), von welchen die drei ersten über die symbolischen Bezeichnungen, Attribute und Dispositionen, insbesondere den Nimbus, handeln (S. 1—119), der vierte und fünfte über die verschiedenen Arten der Darstellung der Gottheit und der Dreieinigkeit insbesondere, während die noch übrigen acht Abschnitte dem Weltheilande Jesus Christus gewidmet sind. Die Behandlung ist eine in hohem Maasse eingehende, und finden sich in den Noten die Quellen und Belege genau angegeben.

Einen besonderen Werth und Reiz verleihen dem Werke die demselben einverleibten, nach alten Kunstwerken angefertigten Abbildungen, 77 an der Zahl, so dass hier dem ausübenden Künstler höchst schätzbare Anhaltspuncte geboten sind.

Nicht selten schrecken solche Publicationen durch ihren trockenen Ernst die nicht dem Gelehrtenstande angehörenden Gebildeten zurück. Die Art der Darstellung und Behandlung unseres Verfassers ist geeignet, sein Werk gegen diese Gefahr zu sichern; sie ist warm,

---

1) *Quatremère de Guincy, Hist. de Raph. pag. 290.*

fliessend und trägt den Stempel echt französischer Eleganz; Schärfe des Urtheils ist mit Glaubenskraft und Gemüthstiefe verbunden; man fühlt durch, wie die Arbeit für den edlen Grafen zugleich eine wahre Herzensangelegenheit ist. Insbesondere unterscheidet sich das Werk noch dadurch vortheilhaft von gar manchen ähnlichen, dass es nicht bloss der abstracten Wahrheit dienen, sondern zugleich einen Einfluss auf das Leben üben, einem praktischen Bedürfnisse abhelfen will. Und gewiss handelt es sich hier um ein recht dringendes Bedürfniss. Seit der von unserem Verfasser mehrfach nach ihren verschiedenen Beziehungen charakterisirten Periode der sogenannten Renaissance ist allmählich eine Willkür, ja eine Verwilderung in die christliche Bilder- und Formensprache gekommen, welche ihr so zu sagen jede Würde entzog und ein allgemeineres Interesse für dieselbe nicht aufkommen liess, so dass sie im völligen Absterben begriffen war. Zwar bemühte man sich hier und dort der Verkommenheit entgegenzuarbeiten; insbesondere wird in dieser Hinsicht Seitens des Verfassers mit Anerkennung des Düsseldorfer Bildervereins gedacht, jedoch zugleich bedauert, dass derselbe zu wenig darauf bedacht sei, das gläubige Volk wieder an feste Typen zu gewöhnen. Zu einer kritischen Prüfung des Werkes im Einzelnen und zu einer Aburtheilung über die vielen darin behandelten Fragen erachtet der Unterzeichnete, welcher nach dieser Richtung hin nur wenig Studien gemacht hat, sich für nicht competent. Er hofft aber, dass auch in Deutschland mit gründlicher Sachkenntniss Ausgestattete dem Werke diese jedenfalls verdiente Ehre zu Theil werden lassen.

2) **Beiträge zur Kenntniss der Architektur des Mittelalters in Deutschland.** Originalaufnahmen grösstentheils noch nicht veröffentlichter Architekturmotive von Denkmälern deutscher Baukunst; gesammelt und gezeichnet von **Rudolph Redtenbacher**, Architekt. Karlsruhe, J. Veith, 1872.

Die Zeitgemässheit des Gedankens und die Zweckmässigkeit des Planes, welche dem vorstehend bezeichneten Werke zum Grunde liegen, kann nicht wohl besser dargelegt werden, als es in dem Prospecte des Verlegers und demnächst in dem Vorworte des Verfassers geschehen ist. Da ein Jeder, welcher sich irgendwie für die herrlichen Bauschöpfungen unserer deutschen Vorzeit interessirt, jedenfalls ersteren sofort gratis in jeder Buchhandlung sich verschaffen kann, so sei hier unter Verweisung auf denselben nur über die Art der Verwirklichung des Planes Einiges bemerkt.

Die Methode, nach welcher durchweg unsere deutschen Architekten herangebildet werden, so wie überhaupt das moderne Streben nach vielwisserischer sogenannter allgemeiner Bildung, welche mehr in der heidnischen als in der christlichen Vergangenheit zu wurzeln pflegt, erklären schon zur Genüge die Erscheinung, dass es schwer hält, einen Verleger für illustrirte Werke über mittelalterliche Kunst zu finden, sofern nicht etwa die Verfasser auch noch directe Geldopfer zu bringen Willens und in der Lage sind. Während es in anderen Ländern, namentlich in England, zum guten Ton gehört, die kostspieligsten Hervorbringungen des Kunstverlages zu besitzen, gewahrt man auf den Büchergestellen und den Lesetischen unserer gebildeten Welt fast ausnahmslos nur irgend eine illustrirte Monatsschrift, eine Anzahl Photographieen und, wenn es hoch kommt, irgend ein Künstler-Album; am spärlichsten ist allerwärts die Architektur vertreten. Demnach hat Herr Redtenbacher sehr wohl daran gethan, sein Unternehmen so einzurichten, dass möglichst viel Stoff für möglichst wenig Geld geboten wird. Es ist ihm dies in seltenem Maasse hauptsächlich dadurch gelungen, dass er mittels chemischer Dinte seine Original-Autographieen überdruckte. So werden denn in der vorliegenden ersten Lieferung, welcher noch zwei weitere folgen sollen, für den Preis von nur einem Thaler nicht weniger als 24 Grossfolioblätter geboten, auf welchen sich Hunderte von Abbildungen befinden, die, je nachdem der Zweck es erheischt, bald in grösserem Maassstabe mit allem Detail, bald in nur andeutender Weise (so z. B. eine grosse Anzahl von Schema's mittelalterlichen Fenster-Maasswerkes) gegeben sind. Bei jeder Abbildung ist angeführt, wo das Original sich befindet, und sind in einem möglichst gedrängten Texte noch erläuternde Bemerkungen beigefügt. Den Schluss wird ein Orts- und Sachregister bilden, so dass das Werk gewisser Maassen einen bildlichen Commentar zu allen Handbüchern über die Geschichte der mittelalterlichen Architektur und ganz insbesondere zu der so verdienstlichen Lotz'schen Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters darstellt. Mindestens in gleichem Maasse wie die kirchliche Architektur findet sich die profane vertreten und ist auch dem Bedürfnisse des Praktikers gebührende Rücksicht geschenkt, indem Maassstäbe, Durchschnitte, Profile, Fugenschnitte u. s. w. alles für deren specielle Zwecke Erforderliche zur Anschauung bringen. Ganz vorzugsweise dürfte das Werk sich für polytechnische und Gewerbe-Schulen eignen, indem es den Lehrern eine Menge von Anhaltspuncten, den Schülern leicht zu fassende und weiter zu entwickelnde Vorbilder gewährt. Was die alten Steinmetzen „Zirkels Kunst und Gerechtigkeit" nannten und

was die Grundlage ihrer erstaunlichen Meisterschaft bildete, ist durch die zufolge des Hereinbrechens der pseudo-antiken Renaissance in dem christlichen Kunstorganismus herrschend gewordene principlose Stylmengerei so gut wie gänzlich abhanden gekommen. Es handelt sich darum, wieder festen Fuss auf dem durch jene Meister gelegten Grunde zu fassen; das in Rede stehende Unternehmen dient diesem Zwecke in recht dankenswerther Weise.

Dr. A. Reichensperger.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Wien. Blätter für Kunstgewerbe. Von der schönen Zeitschrift des Professors Valentin Teirich in Wien, „Blätter für Kunstgewerbe", welche unter den Auspicien des k. k. Wiener Museums erscheint, liegt der erste Band vollendet vor. In demselben ist nicht nur alles das, was Redacteur und Verleger im Prospect versprochen haben, gehalten, sondern noch mehr geleistet worden. In Folge dessen hat dieses Journal unerwartet schnell in den weitesten Kreisen Freunde sich erworben und wird auch von Industriellen vielfach benutzt. Und es verdient diese Gunst in hohem Grade, denn es entspricht wohl allen billigen Anforderungen, welche man an ein derartiges Unternehmen zu stellen berechtigt ist. Das Buch selbst ist seiner ganzen Ausstattung nach in Druck, Initialen, Vignetten, Abbildungen etc. ein mustergültiges Erzeugniss der Kunst-Industrie, und sein Inhalt lässt die Hände von Künstlern auf jeder Seite erkennen. Dieser erste Band enthält mehrere sehr werthvolle Abhandlungen über Geschichte und Theorie der Kunstgewerbe und eine grosse Anzahl Abbildungen von alten und neuen mustergültigen kunstgewerblichen Gegenständen. In Betreff der Stylrichtung sind, ohne andere ganz auszuschliessen, besonders die italienische Renaissance und die moderne, auf dem Studium der hellenischen Kunstformen beruhende Renaissance, und wohl mit Recht, vornehmlich begünstigt. Der zweite Jahrgang dieses verdienstvollen Unternehmens verspricht wegen der zu erwartenden eingehenden Berichte über die Wiener Weltausstellung besonders wichtig und interessant zu werden.

Mailand. Denkmäler. Am 4. Sept. 1872 ist in Mailand die Statue Leonardo da Vinci's enthüllt worden. Sie ist das Werk des Bildhauers Pietro Magni, Professors an der dortigen Kunstakademie. Schon der österreichische Kaiser Franz Joseph hatte 1857 das Unternehmen beschlossen, und nun ist es unter der italienischen Regierung mit einem Gesammtaufwande von beiläufig 77,000 Frcs. zu Stande gekommen. In mehr als doppelter Lebensgrösse stellt sich das Bild aus carrarischem Marmor dar, umgeben in halber Dimension von den Gestalten seiner vier Schüler, Cesare da Sesto, Gianantonio Boltraffio, Marco d'Oggione und Salaino. Die gleichfalls in carrarischem Marmor ausgeführten Basreliefs bezeichnen die Vielseitigkeit des grossen Meisters, zunächst als Maler: das h. Abendmahl aus der Kirche der Maria delle Grazie; als Bildhauer: das kolossale Pferd des grossen Sforza; als Architekt: die Festungswerke für Cesar Borgia; als Hydrauliker: die Verbesserung der Canalschleusen.

Rom. Die Erzthüren der Basilika des h. Paulus vor den Thoren Roms hielt man durch den Brand vom 15. Juli 1825 vernichtet. Jetzt hat man sie in dem angränzenden Benedictinerkloster aufgefunden. Sie sollen in Konstantinopel gegossen und von einem Kaufmanne Pantaleon in Amalfi nach Rom geschenkt worden sein. Die Bildwerke auf den Erzplatten sind nicht im Relief gearbeitet, sondern nach byzantinischer Art in die Metallfläche eingegraben. Die eingegrabenen Umrisse sind mit Silberfäden ausgefüllt. Die Erzplatten, welche die Bilder der h. Petrus und Marcus enthalten, sind verhältnissmässig gut erhalten. Von den eingelegten Silberfäden lassen sich jedoch bloss noch schwache Spuren entdecken und eben so bei den Köpfen der Figuren nur die äusseren Umrisse noch verfolgen. Die einfassende Ornamentik hat sich dagegen vortrefflich erhalten. Die figürlichen Darstellungen sollen beinahe vollständig gerettet sein. Nach Vollendung des Portalbaues, zu welchem die Erzthüren gehören, wird man dieselben wieder zusammensetzen und aufstellen.

Ueber St. Joseph-Bilder. St. Joseph wird nach Weise der orientalischen Kunst als Greis dargestellt, während ihn die abendländische Kirche meist als den jugendlichen Bräutigam der jungfräulichen Gottesmutter kennt. Die Orientalen nehmen ihn so, weil des ewigen Vaters Schatten für das fromme Gemüth so geheimnissvoll und mächtig auf seinem irdischen Stellvertreter beim menschgewordenen Gottessohne ruht, so dass der h. Joseph unwillkürlich die Züge des göttlichen Vaters annimmt. Der h. Patriarch ermahnt so in seiner hochehrwürdigen Gestalt sichtlich an den „Alten der Tage". Erhaben steht er da, auf den blühenden Stab gestützt, mit Ausdruck königlicher Würde und seligster Einfalt zugleich. Er trägt oft auch das gebenedeite Kind, dessen Schutz und Stütze zu sein, seiner Demuth äusserste Probe und herrlichster Lohn war. So sehr aber hier die Erhabenheit und Kraft des ewigen Vaters erscheint, so sieht man dennoch den irdischen Nährvater ehrfurchtsvoll und anbetend vor dem göttlichen Pfande zurücktreten. Das Kindlein aber ist wiederum ganz der menschgewordene Gott, menschlich klein und göttlich gross, weder naturalistisch weich noch unkindlich finster, voll süsser, nahbarer Majestät. Die Darstellung des h. Joseph bleibt aber stets eine schwierige Aufgabe für den Künstler, und daher findet man auch wenige gelungene Bilder dieser Art; auch das jüngst in Farbendruck von Knöfler als Seitenstück zur Maria von der immerwährenden Hülfe, lässt Manches zu wünschen übrig.

(Hierbei eine artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 16. — Köln, 15. August 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Ueber die beiden Hauptarten der christlichen Kunst:

Sculptur und Malerei.

Von B. Eckl in München.

a. Die kirchliche Sculptur.

(Fortsetzung.)

Von Andreas del Verrochio (gest. 1488), dem Bildner eines ausnehmend schön geflügelten Knaben (am Brunnen der mediceischen Villa zu Careggi), der einen jungen, kräftig zappelnden Delphin unter dem Arme hält und an sich drückt, aus dessen Nüstern Wasser springt, sind zwar mancherlei christliche Bildwerke bekannt, aber nur eine eherne Gruppe des ungläubigen Thomas, der die Wunde des Heilandes betastet, in einer Nische der Kirche Or San Michele zu Florenz, lobenswerth, obgleich auch hier das Gewand sehr geschmacklos behandelt ist. (Rumohr, Forschungen II. 303 fg. Bottari I. 142.)

Von Boccio Bandinelli (gest. 1559) die Statue des h. Petrus im Dome zu Florenz; auf dem Altar des nämlichen Domes der todte Christus mit einem Engel; darüber Gott Vater segnend. Mehrere andere Apostel (zu Florenz gestochen von Ph. Morphen), ferner Christi Leichnam, auf den Knieen des Joseph von Arimathäa ruhend, von Bandinelli in grossartigem, edelm Style, befinden sich in der Kirche L. Annunciata zu Florenz.

Von Vincenz Rossi (Schüler des B. Bandinelli) die Propheten in Basreliefs in einer Capelle von Madonna della Pace zu Rom, ganz in der Manier des Lehrmeisters (1540).

Von Benvenuto Cellini (gest. 1572) ein lebensgrosser Christus am Kreuze in Erz in der unterirdischen Capelle von S. Lorenzo zu Florenz; sodann ein anderes Crucifix von Marmor in Lebensgrösse (mit der Jahrzahl 1562) im Escurial hinter dem Chor der Mönche (Volkmann's Reisen durch Spanien, S. 254), ein wahres Meisterstück. *(Borgoing, Tableau de l'Espagne, I. 231.)*

Von Giovanni da Bologna ein Crucifix von geistreichem Ausdruck und der h. Evangelist Lucas in Erz in Or San Michele in Florenz; ferner die drei vorderen Thüren von Erz am Dome zu Pisa mit vielen Basreliefs, woran schon ein starker Hang zur malerischen Behandlung bemerkt wird (1570).

Von Hieronimo Lombardo, der zwischen 1534 und 1569 viel zu Loreto arbeitete, unter Anderm die Bronzestatue der h. Jungfrau an der Façade der Kirche; sodann die vier mit Reliefs verzierten Bronzethüren der Casa Santa und einer der Propheten an derselben. (S. den Umriss bei Cicognara, II. 365.) Die grosse Mittelthür an der Kirche mit Reliefs aus dem alten und neuen Testamente ist von Lombardo's Söhnen. (Cicognara, I. 265; Thiersch, Reisen, I. 450.)

Von dem grossen Michael Angelo Buonarotti (geb. 1474, gest. 1564), dem Zeitgenossen mehrerer der vorgenannten Meister, der, im Grandiosen der Erfindung und Zeichnung wetteifernd mit Homer und Dante, der Erste unter den Neueren war, die das Richt- und Winkelmaass stets im vielgeübten Auge hatten, und der durch sein kräftiges Genie und durch sein Studium der Antike sowohl als der Anatomie und durch Erforschung aller Wirkungen

der Gemüthsbewegungen auf der Oberfläche des organischen Körpers in ihren verborgensten Gründen in der Kunst Epoche machte, stellen sich uns hier folgende Werke dar:

a) Die herrliche kolossale Marmorstatue von Moses an Julius' II. Grabmal (gestochen von Jakob Mattham, auch von Rossi, Perrier, Bischof und J. M. Preisler) in der Kirche S. Pietro in Vincoli zu Rom; das Ideal für alle Bilder von Moses. Es lässt sich nichts Erhabeneres in Stellung und Ausdruck denken. Welch ein gewaltiger, jedes Hinderniss zu besiegen entschlossener Geist spricht aus diesem ehrwürdigen Greise, der vor seinem strenger Zucht bedürftigen Volke da sitzt, den rechten Arm, mit dessen Hand er den bis zum Nabel herabströmenden Bart auf die Seite legt, auf die Gesetztafeln gestützt, mit der Linken die Falten seines Gewandes erfassend. Nur seine Arme sind nackt, der übrige Körper ist grossartig bekleidet. Welch ein Ernst, welch ein Feuer in allen seinen Zügen! Sein erhobenes Haupt und sein fester Blick flössen Schrecken ein. Sein obwohl geschlossener Mund ist voll Seele. Man sieht, er spricht von Jehova und donnert den Götzendienst in den Staub. Wer könnte ihm, dem Bevollmächtigten Gottes, widerstehen? Die Elemente gehorchen seinem Winke!

Chi è costui, che in dura pietra scolta
Siede gigante, e le piu illustre e conte
Prove dell' arte avanza, e ha vive e pronte
Le labbia si, che le parole ascolto?

Quest' è Mosè; ben mel diceva il folto
Onor del mento, è 'l doppio raggio in fronte;
Quest' è Mosè, quando scendea dal monte,
E gran parte de nume avea nel volto.

Tal era allor, che le sonante e vaste
Acque ei sospese a se d'intorno, e tale
Quando il mare chiuse, e ne fètomba altrui.

E voi sue turbe un rio vitello alzaste?
Alzato aveste imago a questa eguale!
Ch'era men fallo l'adorar costui.

Joh. Bapt. Zappi. [1])

1) H. Manso hat dieses treffliche Sonett so übersetzt:

Wer ist's, der herrlich dort geformt aus hartem Steine
Ein Riese thront und mehr als je die Kunst erfand
In sich vereint, so nah den Lebenden verwandt,
Dass von der Lipp' ich schier das Wort zu hören meine?

Held Moses ist's. Mir sagt's die Stirn' im Doppelscheine,
Des Kinnes volle Zier; die Tafeln in der Hand.
Held Moses ist's, wie er vor Gott auf Horeb stand,
Im Angesichte Glanz vom göttlichen Vereine.

So war er, als er einst das Meer, dem vor ihm nie
Ein Sterblicher gebot, zu Bergen um sich thürmte,
So, als er es zurück zum Grab auf Andre stürmte.

Und einem schnöden Kalb bogt ihr, sein Volk, das Knie?
O hättet ihr ein Bild, das diesem glich, verehret!
Anbetung brachtet ihr, von mindrer Schuld beschweret.

Das Herrliche des Ganzen kann durch die Kritik im Einzelnen wenig Abbruch leiden. Die phrygische Beinbekleidung verstösst allerdings gegen das Costüme. Wenn aber Richardson (p. 546) in diesem Moses Aehnlichkeit mit einem Bock findet, so ist dies wohl nur ein muthwilliges Spiel seiner Phantasie. [1])

b) Die Statue der Madonna mit dem Kinde zu Florenz in der Kirche des h. Lorenz. Die Figur hat viel Würde, aber keine grosse Anmuth.

c) Eine Pietà oder Madonna mit dem Leichnam Christi, Gruppe von Marmor in einer Capelle der St. Peterskirche (gestochen von Buonasone, Hamiele, Caracci, A. Salamanca, L. Kilian, A. Chisi). Zu Lebzeiten des Meisters tadelte man, die Figur der Madonna sei zu jung, was jetzt Niemand finden wird. Michael Angelo sagte zu seiner Entschuldigung: der Maria gebühre wegen ihrer himmlischen Reinheit der Glanz unvergänglicher Jugend.

Hätte er ihr nur mehr von diesem Glanz in Verbindung mit himmlischer Anmuth gegeben! Die Zeichnung und Behandlung des Marmors ist meisterhaft. Ein inniger Geist weht in den Gestalten. Zwar ist der Ausdruck der Trauer im Gesichte der Mutter mehr heftiger Schmerz, als namenlose Wehmuth, wie doch dem Ideale geziemt. Doch erhebt sich über diesen Schmerzensausdruck eine gewisse stille Grösse der erhabenen Dulderin. Dass der Christus dem das Edle, Göttliche fehlt, mehr zu schlummern als todt zu sein scheint, was Speth (Kunst in Italien, II. 119) als Vorzug anrühmt, ist wohl eher zu tadeln, weil es ganz gegen die Wahrheit verstösst. (Vgl. *Hist. de la peinture en Italie, par M. B. A. A. Paris, 1817. I. 256.)*

d) Ein Bas- (vielmehr Haut-) Relief; die Madonna mit dem Kinde ganz in Raphaelischem Geschmack, das ich zu Rom bei dem französischen Maler H. Vikar gesehen. Diese Arbeit ist sehr schön, aber unvollendet.

e) Ein Madonnenbild von Michael Angelo aus weissem Marmor sieht man in der Liebfrauenkirche zu Brügge in den Niederlanden.

1) Bei *W. Lemercier, Moyse, poëme en quatre chants,* Paris 1823, sucht man vergebens eine Schilderung dieses grandiösen Charakters. Desto besser hat Ladislaus Pyrker ihn dargestellt in den „Perlen der h. Vorzeit."

f) Der Christus von M. Angelo in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom (gestochen von Jakob Mattham) verdient als Studium des Knochen- und Muskelbaues Aufmerksamkeit; aber die Figur hat wenig Würde und ist vom Idealen weit entfernt. Die Statue wäre ein Meisterwerk erster Grösse, wenn sie nicht Christus, sondern einen Krieger oder Faustkämpfer, oder einen der Schächer vorstellen sollte. (Vgl. Ramdohr, III. 307, und Fiorillo, I. 353.)

g) Nach M. Angelo's Zeichnung (aber von Guilio de la Porta ausgeführt) ist das Grabmal Paul III. in der Peterskirche, an dem die Figuren der Klugheit und der Gerechtigkeit sich befinden. (Ramdohr, III. 233.)

h) Die herrliche Statue des David auf dem Platze del Pollazzo Vecchio zu Florenza (S. Vasari, X. 52; Fiorillo, I. 348. *Hist. de la peinture en Italie, I. 261*), gestochen in der Raccolta Eltrusca, Tab. 44, ist im Styl ein würdiges Seitenstück zu jenem Moses.

i) In S. Agnese vor Rom ein Christuskopf (Büste).

k) In der Kirche Maria in Celso zu Mailand zeigt man eine Madonna mit dem Kinde von M. Angelo, die einige Anmuth mit einer würdevollen Gestalt verbindet.

Von Michael Angelo existirt zu München in der Schlosscapelle das Modell in Wachs eines Basreliefs, die Kreuzabnahme darstellend (gestochen von Feodor). Grosses anatomisches Studium und viel Wahrheit, aber desto weniger Göttliches und Edles im Ausdrucke. Ueberdies wird der Leichnam bei der Abnahme zu gewaltsam gespreizt. (Hagen, Briefe in die Heimath. I. 93.)

Kupferstiche von den meisten Bildhauerwerken des Buonarotti finden sich in Cicognara's Storia della Scultura, Lib. V. Tab. 56, 57, 58, 59. M. Angelo war eines der ausserordentlichsten Genies, dessen Werke zur Nachahmung reizen mussten, die aber die blödern Geister unfehlbar auf das Unnatürliche und Abenteuerliche verlockten; doch fehlt es ihm auch nicht an trefflichen Schülern.

Bildwerke in Italien nach der Zeit von Michael Angelo.

Von den späteren religiösen Bildhauereien in Italien bis ins achtzehnte Jahrhundert [1]) mag hier die Aufführung der folgenden genügen:

Von Daniel von Valterra (Schüler des M. Angelo) ein Basrelief, die Grablegung Christi vorstellend (im *Musée Français; Landon, Annales, XI. 115*), von starkem und grossem Ausdrucke.

Von Peter Francavilla (geb. 1584) in der Capelle Senareza im Dome zu Genua die schönen Statuen der vier Evangelisten und der h. Stephan und Ambrosius; sodann in der Kreuzcapelle zu Florenz die Statuen von Moses und Aaron und die der Demuth, der Klugheit und der Jungfrauschaft.

Die liegende Figur der h. Cäcilia von weissem Marmor in der Kirche dieses Namens zu Rom von Stephan Moderno (geb. 1556) ist eine jugendliche Gestalt von grosser Anmuth und schöner Wahrheit im Ausdruck und in den Formen der zarten Glieder eines der besten Bildwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (von 1559). Der Kopf ist nicht verhüllt und sie scheint nur zu schlummern, vom Tod unbezwungen. (Cicognara III., Tab. 2.)

Der triumphirende Christus von Bronze von Prosper Clementi im Dome zu Reggio.

Die Abnahme vom Kreuz; ein Basrelief von Legarelli (gest. 1556) in der Dominicanerkirche zu Modena. (*Mellin, Voj. dans le Milanais. II. 223.*)

Von Cattaneo, Schüler des Sonsovino, in der Kirche S. Anastasia zu Verona das Grabmal des Giano Fregoso (1665) mit dem aus der Gruft entstandenen Christus zwischen zwei Kriegsknechten. Ein Bildwerk von edler Wirkung.

Das Basrelief von Anton Pristinaro: Christus am Kreuze, dabei die drei Marien; auch das Crucifix auf dem Altare in der Capelle der h. Praxede des Domes zu Mailand. (*Mellin, Voj. dans le Milanais. I. 33.*)

Von Anton Raggi, Schüler des Algardi und Bernini (geb. 1624, gest. 1686), in der Kirche S. Agnese Piazza Navona zu Rom ein Basrelief, die h. Cäcilia vorstellend, mit vielen Figuren; in S. Andrea della Valle eine heilige Familie mit einem Engel; in der Minervakirche die Bildsäule der christlichen Liebe an dem Grabmale des Cardinals Pimartelli. (J. K. Füssli, Geschichte der Künstler in der Schweiz. IV. 49.)

Die kolossale Statue des h. Andreas in einer der grössten Nischen unter der Kuppel zu St. Peter von Franz Quesnoy (genannt Framengo; geb. 1594, gest. 1644) hat einen passenden Charakter (ein sanfter, gelassener, durch Leiden geprüfter aber nicht besiegter, mit apostolischem Muthe ganz gottergebener Geist spricht aus dem gen Himmel gerichteten Haupte), grosse Formen, Würde und Einfalt in der Stellung und einen edlen Styl in der Draperie. (Bonanni, *Hist. Templi Vaticani. Tab. 55.* Cicognara, *Storia III, Tab. 6.*)

Die h. Susanna in der Kirche Maria von Loretto in Rom, gleichfalls von Fr. Quesnoy (Cicognara, III. Tab. 7), ist eine im Styl der Antike gefertigte Gestalt, in welcher Anmuth mit Würde lieblich vereint sind. Sie hat den

1) Vgl. Ramdohr, Ueber Malerei und Bildhauerei, Rom, III. B., u. Göthe's Winckelmann und sein Jahrhundert.

rührenden Ausdruck einer sanften, gottesfürchtigen Seele, welche ihr Bewusstsein beseligt. (Vgl. Ramdohr, III. 302. Bellori, *Vite de' pittori, p. 273.*) Quesnoy war nicht minder vortrefflich im Basrelief; davon zeugt sein grosses Basrelief, ein Concert von Genien in einer Capelle der Apostelkirche zu Neapel. (Cochin, *Voj. d'Ital. I. 161.*) Der Ausdruck des Naiven ist bewunderungswürdig schön. In kindlichen Figuren ist er wohl von den Werken vor ihm unübertroffen, nach ihm nur höchst selten erreicht. Winckelmann (Werke I. 78) nennt ihn einen neuen Prometheus, welcher Geschöpfe gebildet, dergleichen die Kunst wenige vor ihm gesehen hat. (Füssli's Künstler-Lexicon, I. S. 533.)

Die Gruppe von der Enthauptung Pauli in der Kirche der Karmeliter zu Bologna von Alex. Alsgardi (gest. 1654) hat viel Kraft und Natur. Aber es ist daran das Streben nach malerischer Wirkung zu merklich. Das Hauptwerk Alsgardi's ist sein Bas-, eigentlich Hautrelief an einem Altare der Peterskirche, die Abwendung Attila's von Rom durch St. Leo den Grossen darstellend. Das Werk hat grosse Schönheiten, wenn es gleich schon an das Manierirte streift und ungeachtet auch hier der Maler vorherrscht. Die beiden Apostel Peter und Paul haben hier nicht wie in Raphael's Bilde, die wirksame, bedeutungsvolle Ruhe und Stille, die den Gesandten des Ewigen ziemt. (Cicognara III., Tab. V. Vgl. G. B. Passeri, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister in Rom. Dresden und Leipzig, 1786. S. 241 fg. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. §. 92.)

St. Anton, das Kind Jesu auf den Armen, von Gabriel Brunelli, einem Schüler Algardi's, in S. Augustino zu Padua. Stellung und Draperie werden gerühmt. (Hofstätter, II. 78.)

Die Statue der h. Bibiena in Rom, einen Palmzweig in der Hand, von Joh. Lorenz Bernini (geb. 1598, gest. 1680), gestochen von Ben, Thiboust, in Fol. (auch bei Cicognara III., Tab. 1), ist zwar keine hohe, tadellose Schönheit, aber die liebliche Anmuth der ganzen Gestalt wird kein Anschauender abläugnen. (Vgl. Ramdohr, III. 261.) Dagegen des nämlichen Meisters Gruppe der h. Theresia in der Kirche S. Maria della Vittoria, gestochen von Ben, Thiboust in Fol. (Cicognara III. Tab. 4), ist eines der sprechendsten Denkmale seiner Kunstverirrung. Sie ist zwar ein Meisterstück von Zartheit und Weichheit in Behandlung des Marmors; aber die Figur der Heiligen dürfte wohl eher Lüsternheit als Andacht erregen. Ihre schmachtenden Augen sind halb geschlossen, ihre Nerven an allen Gliedern sind ermattet von dem Entzücken der himmlischen Betrachtung. Sie ist zurückgelehnt, das Haupt nachlässig auf eine Schulter gesenkt. Ein Arm ist herabhangend, der andere ruht auf den Knieen. Ihre Brust wallt empor und ihr Mund scheint mühsam Athem zu schöpfen. Ein Genius, die göttliche Liebe, naht ihr, einen Pfeil in der Hand, mit sichtbarem Verlangen, ihr zu gefallen. Auch eine gewisse Geziertheit in Stellung und Bewegung und eine falsche Manier im Faltenwurfe verdienen gerechten Tadel. (Vgl. Ramdohr, III. 318, Speth, Kunst in Italien, III. 92 fg.)

Das Basrelief, die h. Familie vorstellend, auf dem Hauptaltar der Kirche St. Agnese in Piazza Navona, von Dominico Guidi, einem Schüler des Algardi (gest. 1701), hat viel Verdienstliches.

In S. Sebastiano vor der Stadt Rom ist das Grab des h. Sebastian mit einer schönen liegenden Statue des Heiligen verziert, von Anton Giorgetti, einem Schüler Bernini's.

Die Statue des Propheten Elias an der Peterskirche zu Rom von Ang. Cornechini, gestochen von Pilaja, gehört zu den besseren Werken der Bernini'schen Schule.

Vier Kolossalstatuen: St. Andreas, St. Jacobus der Alte, St. Johannes und St. Matthäus, im Lateran, von Camilus Rusconi (gest. 1728), verdienen wegen lebhaftem Ausdruck und zierlicher Drapirung noch jetzt Beachtung; dessgleichen die Figur der Carità im Grabmale Alexander's VII. von Joseph Mazzuoli (gest. 1723), obgleich viel zu sehr im Geschmacke des Bernini. Ferner die kolossale Statue des h. Dominicus in S. Peter, von Peter Le Gras (geb. 1728, gest. 1714); wie auch desselben Apostel St. Thomas und Bartholomäus im Lateran; endlich dessen Gruppe der Religion in der Kirche del Gesù. Alle diese Figuren von Le Gras sind von edelm Styl, besonders die ersteren, obgleich der Ordenshabit des h. Dominicus der Kunst widerstrebt.

Die Kolossalstatuen von Peter und Paul im Lateran von Peter Monnot (gest. 1733). Viel Manier und Eleganz wie in den Bildern von Bon Boulogne, Coypel etc. Das zierliche Marmorbad in Kassel mit einer Menge Statuen ist dieses Meisters Hauptwerk.

Die Kolossalstatue des h. Bruno in der St. Peterskirche von Michael Angelo Slodiz (etwas hagere Formen und affectirt, sonst von künstlerischem Werthe), radirt von Claud. Galimard (auch bei Cicognara III. Tab. 12).

Am Grabmale des Marchese Capponi (in S. Giovanni dei Fiorentini zu Rom von Slodiz (gest. 1764), hat die weibliche Figur, die über den Sarkophag sich lehnt, einen schönen Ausdruck.

Der kolossale Engel (von Erz) auf der Engelsburg, modellirt von Peter Verschaffelt, hat etwas Erhabenes. (Von diesem Künstler sieht man zu Mannheim in der

Jesuitenkirche ein Basrelief und ein Paar Engel, die lobenswerth sind.)

Die Religion, welche die heidnische Abgötterei (oder die Ketzereien) vertilgt, eine Gruppe von Johann Theodori (gest. 1713), in der Kirche il Gesù zu Rom. Die Figur der Religion hat einen ziemlich edeln Ausdruck.

Im Collegio Romano zu Rom das Basrelief, den verklärten Ludwig von Gonzaga in himmlischer Herrlichkeit darstellend, von Le Gros, gestochen von Frezza.

Im Noviciate der Jesuiten auf Monte Cavallo die Statue des sterbenden Stanislaus Koska, gleichfalls von Le Gros.[1])

In der Capelle Pamfili der Augustinerkirche zu Rom ein Hautrelief: der h. Thomas von Villanova gibt einer Frau Almosen, von Melchior Kaffa, Schüler des Bernini (gest. 1680). Die Frau ist eine sehr schöne Figur; indem sie die Rechte ausstreckt, um das Almosen zu empfangen, drückt sie mit der Linken ihr Kind an sich. (Richardson, p. 152 fg.) Von ihm ist auch ein Basrelief, die h. Katharina von Siena vorstellend, gestochen von Ravenna.

Am Grabe Clemens' XII. (Corsini) in einer Capelle im Lateran ist die Statue der Mässigkeit, von Filippo Vale, sehr zu loben.

Unter den symbolischen Figuren an den vielen Grabmälern der Päpste in St. Peter zeichnen sich die der christlichen Liebe (zwei Kinder haltend) und der Friedfertigkeit (mit dem Oelzweige) an dem Grabmale Gregor's XIII., von Prosper von Brixen, durch edeln, einfachen Styl aus. (S. die Abbildung in Templi Vaticani Historia, von P. P. E. Bonanni. Romae 1696, p. 110, Tab. 33.) Von schlechtem Geschmack sind die meisten andern, besonders die von Bernini. (S. die Abbildungen bei Bonanni, S. 112.) Gleiches gilt von den Figuren und andern Verzierungen der Kanzel in St. Peter, von demselben Meister. Besser, obgleich auch noch zu sehr verschnörkelt, ist der Styl der Taufbecken. (Bonanni, p. 126.)

Von oder nach Guido Reni eine Statue des h. Petrus in der Kirche des h. Christoph in Bologna.

In S. Agnese zu Rom die Statue der h. Agnes (einfach und edel).

1) Mehrere Bildhauer, in Deutschland, den Niederlanden, der Schweiz und in Frankreich gebürtig, werden hier aufgeführt, in so fern sie in Italien ihre Bildung empfingen oder für dieses Land arbeiteten.

b. Die kirchliche Malerei.

I.

Bedeutung der kirchlichen Malerei.[1])

Die christlich-kirchliche Sculptur und Malerei stehen mit der Architektur in genauem innerem Zusammenhange, und eben desshalb hat auch die Architektur diese beiden Schwesterkünste zur Verherrlichung ihrer Werke herbeigezogen: die altchristliche und romanische Architektur hauptsächlich die Malerei; die gothische hingegen vorzugsweise die Sculptur. Die wesentlichsten Dienste empfängt die Architektur von der Malerei, und manche ihrer Werke erhalten erst durch das entsprechende Mitwirken dieser Schwesterkunst ihre höchste Vollendung. Ueberdies ist die christliche Malerei eines der wirksamsten Hülfsmittel zur religiösen Belehrung und Erhebung; nicht nur, dass sie den Sinn für das himmlisch Schöne belebt und schon in diesem Betrachte veredelnd wirkt, kann sie auch vortheilhaft als Trägerin der übersinnlichen christlichen Ideen benutzt werden, indem sie uns den Inhalt der Glaubens- und Sittenwahrheiten veranschaulicht und dieselben unserm Geiste oft tiefer einprägt als es das Wort des Predigers zu thun vermag. Die Werke der christlichen Malerei besitzen in der That einen eigenen Zauber, die Seele dem Irdischen zu entrücken und unserm geistigen Auge ein Abbild jener Seligkeit vorzuführen, „die noch kein Auge gesehen, kein Ohr gehört, in keines Menschen Herz gedrungen". Insbesondere die katholische Kirche konnte das Anerbieten der bildenden Kunst, sich in ihren Dienst zu begeben, um so weniger zurückweisen, als im Wesen des Christenthums ein gehaltreicher Keim zur Malerei enthalten ist, der nur einer zweckmässigen Behandlung bedurfte, um die herrlichsten Knospen und Blüthen zu treiben. Das Christenthum hat nicht nur einen durchaus bilderreichen Charakter, sondern beruht auch auf einer Reihe geschichtlicher Thatsachen, und die Lebensgeschichte unseres göttlichen Erlösers ist so reich an rührenden und erhebenden Handlungen, dass die Kunst sich bald versucht halten musste, die merkwürdigsten Züge derselben in Gemälden zu versinnlichen.

Die hohe Bedeutung der Malerei für die christliche Belehrung und Erhebung wurde schon in den ältesten Zeiten erkannt; so sagt z. B. Gregor von Nyssa in seiner Gedächtnissrede auf den Martyrer: „*Solet pictura tacens in pariete loqui et maxime prodesse*" (die Malerei pflegt schweigend an der Wand zu reden und in hohem Grade zu nützen)[2]), und der h. Paulinus von Nola ver-

1) Vgl. Neumaier, Gesch. der christl. Kunst. Bd. II. S. 93.
2) *Greg. Nyss. in oratione de Theodoro.*

gleicht die Gemälde mit lehrreichen Büchern: „*Picturae librorum instar sunt.*“ [1]) In demselben Sinne spricht sich Asterius, Bischof von Amasia, aus, indem er mit Wohlgefallen bei einem Gemälde verweilt, welches die Leidensgeschichte der h. Euphemia darstellt, und dem Maler das Lob der Frömmigkeit spendet, weil er durch seine Kunst, wie der Redner jährlich am Feste der Heiligen durch sein Wort, die Geschichte derselben anschaulich zu machen gesucht. [2]) Aehnliches bemerkt der h. Gregorius der Grosse: „*Quod legentibus Sculptura, hoc idiotis praestat pictura credentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant; in ipsa legunt, qui literas nescinut. Unde et praecipue gentibus pro lectione pictura est.*“ [3]) Dies wurde auch vom Kirchenrath von Trient ausgesprochen, indem er die Bischöfe ermahnt: „Sie sollen lehren, dass durch die in Gemälden und andern Bildwerken dargestellten Geschichten der Mysterien unserer Erlösung das Volk in den stets wiederum ins Gedächtniss zurückzurufenden Artikeln unseres Glaubens unterrichtet und befestigt wird; ferner, dass die Heiligenbilder einen grossen Nutzen haben, nicht nur weil das Volk dadurch an die von Christo ihm verliehenen Gaben und Wohlthaten erinnert wird, sondern weil durch sie die von Gott durch die Heiligen bewirkten Wunder und heilsamen Vorbilder den Gläubigen vor Augen gestellt werden.“ [4])

II.

Unterschied der christlichen Malerei von der antiken. [5])

Die christliche Malerei schloss sich, was die technische Seite betrifft, an die antike an; obgleich sie aber an die römische und griechische Kunst anknüpfte, nahm sie doch nicht nur eine von dieser durchaus verschiedene Richtung, sondern gelangte auch zu einer weit höheren Stufe der Entwicklung. Schon in ihrem Endzweck gehen beide diametral aus einander; der griechischen und römischen Bildnerei war es zunächst nur um den Kunstgenuss, um Verfeinerung des Schönheitssinnes, Ergötzung der Sinne, um irdische Verklärung zu thun. Die christliche dagegen will an der Bildung und Heiligung des inneren Menschen, an der Andacht und Erbauung Theil nehmen; sie will den Funken heiliger Gefühle anfachen, den Geist himmelwärts lenken. Eben so verschieden sind beide hinsichtlich ihres Ideals. Das Ideal der antiken Bildnerei war, nach Heyne's und Herder's Auffassung, die reine menschliche Gestalt von allem Thierischen gesondert, ihre eigenen Vollkommenheiten ausdrückend in allen Charakteren und Gliedern. [1]) Dieses Ideal schöner, vollendeter Menschengestalt findet sich am treuesten in den Bildwerken des Apelles, [2]) Zeuxis, Parrhasius u. A. ausgeprägt, die hierzu ihre Ideen, Formen und Charaktere ohne Zweifel aus Homer schöpften. Was diese Meisterwerke hauptsächlich charakterisirt, ist: der Körperreiz, die sinnliche Schönheit, das Bezaubernde, das aus der ganzen Gestalt zu uns spricht; ferner der in die menschliche Gestaltung gegossene Zusammenklang der Glieder, das Gleichgewicht in allen Theilen, die Harmonie in Grösse, Stellung, Haltung und Anstand; überhaupt die Vollkommenheit der Menschengestalt in den mannigfaltigsten Formen und Charakteren, vom Kinde bis zum Greise, von der Jungfrau bis zur Matrone.

Anders die christliche Malerei. Das Ideal der christlichen Kunst ist das himmlisch Schöne, die sittliche Vollkommenheit, wie sie in Christus und seinen Heiligen sich abspiegelt. Die Körperschönheit, die Vollkommenheit der Menschengestalt nimmt daher hier einen secundären Rang ein; denn nicht in körperlicher Vollendung, nicht in reizenden Formen liegt die Hoheit christlicher Helden; ihr ganzes Wirken bestand in höherem Geistesleben; und dieses Leben des Geistes spiegelte sich auch in ihrer leiblichen Hülle ab — im Antlitz, Blick, in den Geberden und der Haltung des Körpers. Die Aufgabe der christlich-kirchlichen Bildnerei ist daher: Das Innere, das Geistige im Aeussern erscheinen zu lassen und ihre Gestalten nach den überlieferten Vorbildern in der Person Christi, der Apostel und der Heiligen darzustellen, uns überhaupt die christliche Vollkommenheit in ihren erhabensten Lichtpuncten lebendig

1) *Paulini epistola XXXII. p. 205.*

2) *Opp. ad Cambes. Fol. 207.*

3) *Greg. M. epist. XI. 13.*

4) *Doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemtionis picturis vel aliis similitudinibus expressas audiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis; tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi, non solum, quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subjiciuntur, ut pro eis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum et diligendum Deum et ad pietatem colendam. (Sess. XXV. de invoc., venerat. reliqu. et sacr. imag.)*

5) Vgl. Neumaier, Geschichte der christlichen Kunst. Bd. II. S. 98 fg.

1) Vgl. Heyne, *de auctoribus formarum, quibus Dii in priscae artis opp. effecti sunt.* Götting., Vol. VIII. p. 16. Herder, über den Ursprung der Ideale der bildenden Kunst.

2) Ein Gemälde der ephesischen Diana von Apelles wurde um 24,000 Fl. verkauft.

vor die Seele zu führen.[1]) Und desshalb weicht die christliche Malerei auch in der Auffassung und Behandlung des Aeussern und Körperlichen entschieden von der antiken ab; nicht nur dass sie das Nackte vermied und Anfangs sogar Christum am Kreuze bekleidete, lässt sie in der ganzen äussern Haltung, Ausschmückung und Gewandung Ernst, Einfachheit und Würde hervortreten.

Was endlich noch die Gebilde der griechischen Malerei charakterisirt, ist die irdische heitere Ruhe, der weltliche Friede, der auch in der äusseren Gliederung einen entsprechenden Ausdruck fand und sich vom Haupte herab in Brust und Hände, überhaupt in alle Glieder und die ganze Haltung des Körpers ergoss. Dies stimmte wohl zu der Anschauungsweise der Hellenen, die das menschliche Dasein in der Erdenwelt abgegränzt sahen und im heiteren Sinnengenusse ihre höchste Befriedigung fanden. Diese irdische, weltliche Ruhe (oder wie man zu sagen beliebt: die classische Ruhe) konnte der christlichen Malerei nicht genügen; sie hatte vor Allem das Streben nach dem Uebersinnlichen, die Befreiung von den Banden des Irdischen, die Sehnsucht nach der ewigen Heimath zur Anschauung zu bringen. Dem weltlichen, irdischen, vergänglichen Getriebe entrückt, stehen ihre Gestalten in gemessener, himmlischer, in sich gekehrter Würde da, abspiegelnd die Würde und die Ruhe der Ewigkeit. Fassen wir dies zusammen, so ergeben sich von selbst die Anforderungen, die man an ein christliches Bildwerk zu stellen berechtigt ist. Der heiligen Malerei geziemt es nicht, ihren höchsten Zauber in gefälligen Formen und reizendem Colorit, in anatomisch richtiger Zeichnung, in sinnreicher Erfindung, schöner Gruppirung u. dgl. zu suchen. Allerdings darf dies einem christlichen Bildwerk nicht fehlen; aber die Aufgabe und Bedeutung der christlichen Kunst ist hiermit noch lange nicht erschöpft. Die christliche Malerei muss weit mehr auf Erfassung des höheren Geisteslebens, der erhabenen sittlichen Grösse, des innerlichen Friedens, des beschaulichen Ernstes, als auf das Schöne, Formelle und Gefällige gerichtet sein; sie muss überhaupt nach einem idealen geistigen Ausdruck ringen, nach treuer, lebendiger Darstellung des Lebens und Charakters der erhabenen Gestalten, die sie als belehrende, rührende und erbauende Vorbilder zu schildern sich vornimmt. Obgleich daher dem christlichen Maler die Meisterschaft in der Technik so unentbehrlich ist, wie dem Dichter die Sprachfertigkeit, so bedarf er doch ausser dieser Fertigkeit noch eines lauteren, gläubigen Sinnes, frommer Begeisterung, inniger Liebe zu Christus und seiner heiligen Kirche.

1) Vgl.: „Katholik“, 1853. IX. Heft. Mai. Erste Hälfte.

III.

Allgemeiner Rückblick auf die Leistungen der christlichen Malerei und ihre Beurtheilung.

Wegen der Bestimmung der Kunst, eine innere Vorstellung, eine Idee im äusseren Stoffe zu versinnlichen und ihr zum Eintritt ins sichtbare Leben wie eine sorgliche Hebamme behülflich zu sein, ist der Eindruck ihrer Werke nicht bloss durch das Talent des Meisters, sondern auch durch die Empfänglichkeit des Beschauers bedingt. Der Nämliche sieht manchmal ein Bild in vorgerücktem Alter mit ganz andern Augen als in der Jugend, und eben so im heitern Gemüthszustande mit andern als im getrübten. Und überträgt nicht jeder sein Gefühl und seine religiöse und künstlerische Ansicht in das Gemälde? Wie ganz anders erscheinen christliche Bilder dem fromm in Einfalt glaubenden Christen und dem kalten Verstandesmenschen! Ferner ist nicht bloss eine widrige Gemüthsstimmung, auch zu scharfe Vergleichung beim Betrachten vortrefflicher Werke schöner Kunst dem erfreulichen Eindruck, dem wahren geistigen Genuss hinderlich. Auch die höchste Schönheit eines Kunstwerkes übt an uns nur dann, wie sie soll, ihre volle Gewalt aus, wenn unser Auge nicht zugleich seitwärts auf andere Schönheit blickt. Die künstlerische Auffassung ist eben wie das menschliche Naturel überhaupt der Person eigenthümlich und selbst innerhalb der Gränzen des Tüchtigen, Guten und Richtigen noch immer ausnehmend mannigfaltig;[1]) auch hat der Himmel seine Gaben, wie im Allgemeinen, so unter die grossen Künstler der Art vertheilt, dass wir durchaus genöthigt werden, vor einem jeglichen stille zu stehen und jeglichem seinen Antheil unserer Verehrung zu weihen.[2]) Und so gewähren uns denn nicht nur Raphael's und Correggio's, auch van Eyck's und Dürer's Werke ein eigenes Wohlgefallen. Damit ein Gemälde ganz befriedige und jede Prüfung bestehe, soll sich allerdings in ihm mit dem Sinnreichen der Erfindung und Anordnung, mit der glücklichen Wahl des Momentes, mit der Richtigkeit der Zeichnung, mit der Wahrheit und Angemessenheit im Ausdruck auch ein schönes, lebendiges und harmonisches Colorit, eine glückliche Wahl in Anwendung von Licht und Schatten, eine zarte Behandlung des Helldunkels und der Mitteltinten, eine genau berechnete Wirkung der Licht-

1) Rumohr's ital. Forschungen. I. 19 fg.

2) Wackenroder's Herzensergiessungen. S. 129.

stralen und der Luft auf die Farben und das Auge und der über das Ganze sich ergiessende leichte Reiz, den wir die Grazie nennen, verbinden. Aber welche Schwierigkeiten hat nicht selbst das grosse Talent, selbst das wahre Genie zu überwinden, um nur in einigen dieser Theile der Kunst eine hohe, ausgezeichnete Stufe zu erreichen! Bei der Beschränktheit der menschlichen Kräfte können wir daher mit Billigkeit das Zugeständniss uns nicht versagen, dass die vortrefflichsten Meister den Grad der Vollendung, den wir an ihren Werken in denjenigen Kunsttheilen bewundern, zu denen sie ihre Anlage, ihr natürlicher Hang vorzugsweise hinzog, schwerlich erreicht haben würden, wenn sie mit gleicher Anstrengung nach gleicher Meisterschaft in allen Theilen gerungen hätten.[1]) Eben so wie die Allwisserei der Tiefe des Denkens und dem tüchtigen Wissen Abbruch thut, tritt auch das vielseitige Jagen nach mancherlei schimmernden Vorzügen der Erreichung des Grossen in der Kunst hindernd in den Weg. Dies soll jedoch den aufstrebenden Künstler nicht im Mindesten von dem Bemühen abhalten, sich in allen Kunsttheilen den möglichsten Grad von Vortrefflichkeit anzueignen. Nur geschehe es, ohne der Natur Gewalt anzulegen. Auf solche Weise haben auch wirklich zu allen Zeiten die grössten Meister auf eigenthümlichen Bahnen im Trachten nach Vollkommenheit mit herrlichem Erfolg gewetteifert, ohne den besonderen Zug persönlicher Anlagen zu verkennen und ohne durch scheelsüchtigen Neid den Glanz ihres Ruhmes zu trüben, und nur auf solche Weise konnten sie die vortrefflichen Werke ans Licht fördern, die bei aller Verschiedenheit gleich denen der Natur durch ihre charakteristische Schönheit eine Bewunderung erregen, die ohne Abnahme von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzt. Die Natur pflegt, gleich wie sie die vorzüglichen Talente für die verschiedenen Kunsttheile an die Künstler vertheilt, auch den Liebhabern der Kunst nicht für alle Theile derselben eine gleiche Stärke von richtiger Beurtheilungsgabe zu verleihen. In tausenderlei Gestalt ist das Schöne schön. Des Schöpfers Urschöne spiegelt sich im Veilchen und in der Zeder, im Thautropfen und im Weltmeere; die Harmonie der Sphären wird von Sternenkreisen verschiedenen Ranges gebildet, und in einem Garten, wo die mannigfaltigsten Blumen ihren Glanz und Reiz entfalten, mag zwar der Eine der Rose, der Andere der Nelke, der Dritte der Tulpe u. s. w. den Vorzug geben; doch billig darf keiner übersehen, dass jede dieser Blumenarten das Ihrige zum Schmucke des Gartens beitrage. Dies wird in Hinsicht schöner Kunstwerke, auf deren Beurtheilung ein unerklärliches Etwas, gleichsam wie bei der Wahl der Geschlechtsliebe, einen mächtigen Einfluss hat, von den Kunstrichtern, besonders den Gelehrten, nicht selten übersehen. Daher oft ihre absprechendsten, schneidendsten Urtheile gerade da sich vernehmen lassen, wo ihre Kennerschaft zu Rande ist; wogegen das Urtheil ungelehrter Beschauer über den Totaleindruck eines Gemäldes sehr oft das treffendste ist. Diese Thatsachen empfehlen einerseits eine gewisse Bescheidenheit in Beurtheilung von Kunstwerken, und andererseits zeigen sie, dass der Künstler von den Urtheilen über seine Leistungen leicht irre geführt werden könne, wenn er ihnen seine Selbständigkeit opfert und das rechte Maass zwischen Gleichgültigkeit gegen fremdes Urtheil und sclavischer Befolgung desselben nicht zu halten weiss. Jeder grosse Künstler bildet oder schafft sich seine eigene Welt. Was lässt sich dagegen einwenden, sobald nur die Bestandtheile, die Gruppen, die Figuren u. s. w. zusammenstimmen? Nur ein Grämling kann z. B. dem Rembrandt die Meisterhaftigkeit absprechen, die sich in der anmuthig-lebendigen Verbindung gemeiner Naturen durch den Zauber schöner Lichteffecte kund gibt. Wenn jedoch dieser Meister die Darstellung eines biblischen Gegenstandes unternimmt und auch die erhabensten Personen aus der gemeinen Natur herausgreift, was der Aufgabe sichtlich widerspricht, wie kann er gerechtem Tadel entgehen? Mancherlei in Gemälden, auch christlichen, mag der verschiedenen Beurtheilung des Geschmackes heimgegeben bleiben. Wenn nur in dem Bilde, welches auf echte Schönheit und Zweckmässigkeit Anspruch macht, nicht die falschen, blendenden Vorzüge, die bloss die Hülle, die Form berühren, allein und ohne die wesentlichen, die eben bezeichnet worden sind, sich zeigen. Denn solche (manierirte) Bilder sind die schwache Seite, sind Feigenblätter der Kunst. Daher sollte den Malern, vorzüglich aber, wenn ihre Muse den christlichen Gegenständen sich weiht, stets die goldene Regel vor der Seele schweben: vor Allem nach gehaltvoller Erfindung und charakteristischer Darstellung, und dann erst nach der Schönheit, Lieblichkeit, Gefälligkeit der Formen und der Grazie des Ausdruckes zu streben, indem die Kunst sehr wohl vom Sinnvollen, Bedeutenden, Charakteristischen auch zur Schönheit und Grazie, aber nicht leicht im blossen Streben nach schöner und gefälliger Form zu jenem gelangen kann.[1]) Was soll uns ein Bild von einem christlichen Gegenstande, sei es

1) H. R. Füssli's kritisches Verzeichniss, II. 7 fg.

1) Vgl. Winckelmann und sein Jahrhundert. S. 377 fg.

auch noch so reich an Pracht oder sinnlichem Reiz, wenn ihm die Seele fehlt, der christliche Charakter? Nicht in dem, was bloss in das Auge fällt, sondern in dem, was die Materie vergeistigt, was durch die geläuterte, schöne Hülle zum Geiste spricht, liegt das Hauptverdienst eines Werkes der bildenden (zumal der christlich-bildenden) Kunst. Ihr erstes Augenmerk muss auf Treue und Wahrheit im Einzelnen gerichtet sein, worin ihr die Natur zum Vorbilde dient; ihre zweite Aufgabe ist, dem geistigen Charakter-Ausdruck, die höchste Vollendung zu geben; endlich sei sie auch bedacht auf Schönheit der Formen, auf Anmuth der Figuren und auf Harmonie des Ganzen.

(Schluss folgt.)

Ueber die kirchliche Kunst zu Trier.

Das anfängliche Vorhaben, über die kirchliche Kunstthätigkeit in der ganzen trierischen Diöcese eingehend zu berichten, war bei näherer Ueberlegung nicht leicht auszuführen, weil ein hervorstechender Stoff zu diesem Thema nicht vorliegt.

Wohl ist man im hiesigen Bezirke meistens nicht saumseliger gewesen auf diesem Felde als sonstwo; die Liebe zur passenden Ausschmückung der Gotteshäuser hat bei dem glaubenseifrigen Clerus nicht weniger Anklang gefunden als in den benachbarten Rheinlanden und Westphalen, jedoch musste den Verhältnissen Rechnung getragen werden, welche der grösseren Entfaltung der Kunst hinderlich im Wege standen. Zu diesen Hemmnissen gehört in erster Linie der Mangel an pecuniären Mitteln. Die Moselgegend war durch jahrelanges Misslingen des Weines, eines Hauptfactors der dortigen Existenz, thatsächlich verarmt und zurückgegangen. Der Eifelboden ist kein besonders fruchtbarer Strich, so dass es den Landbewohnern und der Bevölkerung der kleinen Städte, welche in diesem Landestheile mehr noch als in den genannten Provinzen das Contingent zur Population stellen, auch mit den frömmsten Gesinnungen unmöglich war, für den hohen Zweck mehr beizusteuern, und ist ferner der Mangel an mustervollen monumentalen Bauten ausser in der Stadt Trier für die Anregung und Weiterentwicklung des Kunstsinnes wenig fördernd.

Wenn auch überall für die Kirchen thätig geschafft und viele derselben renovirt und restaurirt wurden, war es mehr ein Darstellen des Fehlenden, eine Herstellung des Verfallenen, als eine Bereicherung der Kunstinteressen zu nennen. Man muss sich desswegen beschränken auf das, was in Trier und speciel dort in den letzten Jahren Schönes entstand. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass ausserhalb nichts gemacht ist, was mit Ehren hervorgehoben werden könnte; im Gegentheil, manche der bezüglichen Arbeiten legen von einem besonderen Talente und Geiste das beste Zeugniss ab, wie etwa in der früheren grossen Abteikirche zu Prüm V. Statz und der Architekt Arendt aus Luxemburg sich bewährten; darauf wie auf andere Leistungen in Clausen, Coblenz u. s. w. findet sich gewiss später Gelegenheit, speciel zurückzukommen, weil an verschiedenen der betreffenden Kirchen dem Vernehmen nach Manches noch zur Verschönerung beabsichtigt wird.

Ein grosses Feld für die Kunstthätigkeit bot sich in dem Dome und dessen Kreuzgange, einer von den grössten wie auch merkwürdig ältesten Bauten der ganzen Diöcese, im Jahre 1849 noch durch die Anregung des hochseligen verstorbenen Bischofs Müller von Münster; leider kam 1851 die Sache ins Stocken, so dass die betreffenden Arbeiten sich nur auf Regelung und Säuberung (wenn man sich dieses Ausdruckes bedienen darf) der inneren Räumlichkeiten erstreckt haben. Die Aesthetik hat dabei wenig oder nichts gewonnen. Das Aeussere des Domes blieb sogar in einem verfallenen, unpassenden Zustande, dessen Beseitigung aufs lebhafteste gefühlt und verlangt wird. In der letzten Zeit war vielfach die Rede, dass die unterbrochene Herstellung wieder aufgenommen und künstlerisch durchgeführt werden sollte. Jedoch war dies wohl die Aeusserung eines frommen Wunsches, der sein Entstehen um so mehr einem vielversprechenden archäologischen Werke von dem bekannten Gelehrten Domherrn von Wilmovsky, das jetzt bald erscheinen wird, zu verdanken haben mag. Derselbe hat nämlich in der damaligen Zeit die Ausgrabungen und Werke am Dome beaufsichtigt und alsdann alle gefundenen Ergebnisse mit dem gründlichsten Beobachtungsgeiste zusammengestellt. Wenn die Kunst damals wenig gewonnen, um so mehr die christliche Alterthumskunde, und verspricht diese Abhandlung, wie das „Organ“ auch schon berichtet hat, eine ausserordentlich gediegene zu werden, die aber auch alles sonstige Wissenswerthe über den Dom gewiss bringen wird. Sie wird desswegen unbedingt nicht verfehlen, von allen Kunstfreunden die höchste Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und beim Erscheinen voraussichtlich im „Organ“ einer eingehenden Besprechung unterworfen werden. Für die vorliegende Absicht kann somit der Dom übergangen werden, nur muss man an dieser Stelle noch das tiefste Bedauern darüber äussern, dass der Herr von Wilmovsky, welcher durch sonstige ausgezeichnete Schriften und durch seine stetige Anregung einer der tüchtigsten hie-

sigen Förderer der Kunst und Wissenschaft war, seit längerer Zeit fast ganz erblindet und somit ausser Stande ist, diesen seinen bewährtesten Beruf noch länger zu erfüllen.

Es kommt sodann die Gangolphskirche an die Reihe, deren Restauration zufolge der verdienstlichen Anstrengung des gegenwärtigen Pfarrers 1850 ausgeführt wurde. Der Chor erhielt ein grösseres Frescobild vom verstorbenen Maler Latinsky, das mehr Interesse verdient als ihm hier geschenkt wird. Am unteren Theile des Bildes, welcher den h. Gangolph und den h. Sebastianus vorstellt im Aufblicke zum thronenden Heilande und dessen Mutter nebst dem h. Petrus, mag mehr oder weniger auszusetzen sein; die Haltung der beiden Figuren ist nicht frei, und das Colorit derselben ist ziemlich hart rostfarbig. Die obere bezeichnete Partie, welche ausserdem von dienenden Engelfiguren und von anbetenden Cherubim umgeben ist, darf man sogar als sehr schön preisen, sowohl was Farbe als Zeichnung anbetrifft, so dass die geringere Würdigung des Ganzen als unrechtmässig zu bezeichnen ist. Auf jeden Fall ist das Gemälde das meist durchgebildete Werk der Kirche. Sonst erregt an demselben Orte eine plastische Abbildung des h. Sebastianus, das ausgezeichnet polychromirt ist, auf einem kleinen Seitenaltar, wozu der genannte Herr von Wilmovsky die Zeichnung lieferte, die Aufmerksamkeit. Tief vorgebeugt mit dem Haupte, scheinbar im letzten Lebensstadium, macht sie einen wahrhaft rührenden Eindruck. Die Züge des Gesichtes sind wahrhaft meisterlich wiedergegeben; ruhiger und inniger kann der Schmerz eines Sterbenden nicht angedeutet werden, und doch merkwürdiger Weise trägt die Statuette bei grossen Vorzügen in der Behandlung eine Weichheit, einen ängstlichen Realismus an sich, der mit der idealen Conception nicht im Einklange steht. Es fehlt ihm jene Durchbildung und Präcision der Formen, welche nur durch längere Uebung erlangt werden; die Ursache hiervon findet sich in dem Umstande, dass der Verfertiger der Figur kein Bildhauer von Profession, sondern ein Maler ist, welcher vor längeren Jahren hier gewohnt hat. Derselbe hat hiedurch eine Probe seiner ausserordentlichen Begabung für die Sculptur abgelegt; in der Malerei hat er Ausgezeichnetes geliefert; auch in der Architektur, in der Ornamentik lieferte er den Beweis einer grossen Beweglichkeit des Geistes, einer spielend hervorbringenden Phanthasie, welche, in die rechte Zucht genommen, etwas Ausserordentliches versprochen hätte. Er arbeitete in verschiedenen Stylarten und Kunstgattungen; er machte Entwürfe zu Gemälden, Statuen und Kirchendecorationen. Ueberall gibt sich ein übersprudelndes, reiches Talent zu erkennen, das aber durch zu vieles Umfassen von verschiedenen Aufgaben zersplittert worden ist. Tragen seine Arbeiten immer den Charakter der leicht arbeitenden Genialität, so bleiben sie doch fast immer Entwürfe, Skizzen, denen die sichere Feile des Meisters abgeht.

Man darf dies hervorheben zu dem schon so oft geführten Beweise, dass auch ein eminentes Talent nur durch energisches Festhalten an einem gegebenen Stoffe zu einer wirklich schätzbaren, nutzbringenden Befähigung wird, mehr aber noch um dem Bedauern Ausdruck zu geben, dass eine Kraft, welche hier zur Belebung des Kunstsinnes im Allgemeinen besonders viel hätte beitragen können, jene Beharrlichkeit nicht gehabt hat, die nur im Stande gewesen wäre, etwas Gediegenes auszurichten. Mag es damals hier sehr schwierig gewesen sein, als Künstler sich eine Stellung zu verschaffen; Ausdauer hätte schliesslich doch zu unbeschränkter Achtung geführt, die rückwirkend der Kunst zum Nutzen gewesen wäre; aber man kann dem nicht dankbar sein, der mit der Möglichkeit eines Besseren ohne Kampf die Segel streicht und in einer Thonwaarenfabrik sich verliert.

Es mag hier noch erwähnt werden, dass die Gangolphskirche in Kurzem noch eine grosse, reiche Kanzel erhalten wird, wozu der besprochene Künstler vor einem Jahrzehend einen acht Fuss hohen vorzüglichen gothischen Plan entwarf.

Früher als wie für beide bezeichnete Gotteshäuser war die Initiative zum Neu- resp. Umbau einer anderen Kirche, der Basilika, ergriffen worden. Schon 1846 war die Veränderung der römischen Ruine, welche zwei Jahre früher dem verstorbenen Könige Friedrich Wilhelm dem IV. von der Stadt geschenkt wurde, auf Veranlassung der Regierung für die Protestanten begonnen worden. Aber erst ein Decennium später konnte die Benutzung des Denkmals Statt finden, das bei einem gewaltigen Umfange freilich keine kleine Arbeit machte und hier unter aller Bauthätigkeit ein grosses Ereigniss war. Reichlich genug war es dafür auch mit Geld dotirt, aber dem evangelischen Cultus angemessen, blieb der nun „Kirche zum Erlöser" genannte Bau in- und auswendig schmucklos und trug von Zierde nichts weiter an sich als die gegebene prachtvolle Einfachheit seiner Proportion. Die künstlerische Anordnung ist von Berlin aus durch die Regierungs-Baubehörden geschehen. Vorn im Giebel stand zwar eine griechische Gruppenverzierung, dieselbe ist aber mit der Zeit abhanden gekommen, weil sie von Gyps gewesen sein soll (?!). Nachdem die Protestanten nunmehr ihre früher inne gehabte religiöse Versammlungsstelle, die ehemalige Jesuitenkirche, dem

katholischen Priesterseminar zum eigenen Gebrauche und zum Gymnasial-Gottesdienste überlassen hatten, ist diese nach dreijähriger Restauration wieder hergestellt. Sie erhielt aber kein einziges nennenswerthes Ornament als ihre Glasfenster. Es ist hierbei noch anzumerken, dass es Jedem unerklärlich vorkommen muss, dass der Ruhestätte eines der edelsten, hochherzigsten Menschenfreunde, auf den die deutschen Katholiken zugleich als einen ihrer lieblichsten Dichter stolz sein dürfen, nämlich des Jesuiten Spee, welcher hier begraben liegt, nicht einmal ein besonderes Abzeichen am Grabe gewährt worden ist, sondern dass man dieses jetzt ganz unkenntlich gemacht hat.

Die Matthiaskirche, einer der merkwürdigsten Puncte für das christliche Deutschland, die Stelle von wo aus die Strahlen des Christenthums sich hier zuerst ergossen und die, wie keine andere jenseit der Alpen ein Apostelgrab besitzt, erhielt eine neue Orgel, blieb aber sonst im desolatesten Zustande.

Unangenehm wird man bei einem Gange auf den anliegenden Friedhof berührt. Abgesehen davon, dass dort ein unterirdisches Grabgewölbe, in welchem viele Särge theils geschlossen, theils geöffnet stehen, und das schon wegen seines überaus hohen Alters Achtung verdiente, zum Sammelplatz von Unreinlichkeit geworden ist, hat, wie ein trierischer Bürger Leonardy in seinem Panorama von Trier und dessen Umgebung, 5. Auflage, 1868, bemerkt, der Muthwille der lieben Schuljugend und die Bornirtheit der Alten, eines der besten Bildwerke zerstört, weil sie es für eine Darstellung der Hölle und des Fegfeuers hielten und darum den Bösewichtern Nasen, Köpfe, Arme und Beine abschlugen und abwarfen, wobei natürlich die frommen Heiligen auch ihr Theil abbekamen. Diese bis auf die kleinsten Details ausgeführten Reliefs mit einer unvergleichlich sicheren Technik in einem sehr harten, fast glasigen Stein gehören zu den gelungensten Fragmenten aus der Gothik-Renaissance-Uebergangsepoche und befanden sich wohl früher in der Kirche, von wo sie ausserhalb an die Nordwand derselben gebannt wurden, indem das elendeste Zopfzeug alles Gute mit Ausnahme eines brillanten Fensters im spätgothischen Style verdrängt hat. Wie rücksichtslos die Unwissenheit der zwei vorigen Jahrhunderte in der Kunst gewüthet hat, beweisen diese Reliefs, aufs sinnreichste zusammengestellte Scenen aus Bibel und Tradition, die Sendung des h. Geistes, die Verherrlichung Mariä, die Enthauptung des h. Matthias in Verbindung mit dem ersten Bischofe von Trier, Eucharius, enthaltend, während legendarische, kaum beglaubigte und zudem sehr schlecht gemalte Vorstellungen eine Ehrenstelle in der Kirche erhielten. Diese Reliefs aber werden noch tagtäglich, trotz der begründeten, so verbreiteten Rüge und trotz der öfteren directen Einsprache, immer mehr bis zur Unkenntlichkeit beschädigt und vernichtet.

Es verdient noch die Antoniuskirche berührt zu werden, welche einen hübschen Seiten-Altar von dem Staats-Architekten Arendt aus Luxemburg erhalten hat. Nennen wir noch verschiedene Neubauten: die Redemptoristenkirche, die Kirche „zur ewigen Anbetung", die Hospitalkirche und die Kreuzweg-Capelle mit einem Gemälde von Lasinsky, und gehen über zum Gipfelpuncte des hiesigen Kunstbestrebens, zur Liebfrauenkirche, welche 1859 angefangen wurde, nachdem der jetzige Pastor, Herr Classen, als Pfarrer dieselbe ein Jahr zuvor angetreten hatte.

(Schluss folgt.)

Besprechungen, Mittheilungen etc.

München. Der Kampf, den wir um die Erhaltung des altehrwürdigen Isarthors nun schon seit ein paar Jahren kämpften, war kein vergeblicher. Das Isarthor bleibt stehen. Uebrigens weiss hier Jedermann, dass Jene, welche dasselbe um jeden Preis beseitigt wissen wollten, nicht sowohl das Thor als solches, als vielmehr Parteizwecke verfolgten, denen der alte Bau bloss als Vorwand diente. Die Entschliessung des königl. Staatsministeriums des Innern lautet wörtlich: „Mit Rücksichtnahme auf die geschichtliche Bedeutung und den Kunstwerth des Isarthors in München kann dem vom Stadtmagistrate München in seiner Beschwerdevorstellung vom 8. April gestellten Antrage unter Aufhebung der Regierungsentschliessung vom 31. März l. J., den Abbruch des Thores zu gestatten, im Hinblick auf Art. 159 Abs. 1 Ziff. 4 der Gemeinde-Ordnung für die Landestheile diesseit des Rheines vom 29. April 1868 eine Folge nicht gegeben werden. Dagegen wird in Würdigung der Verkehrs-Verhältnisse der Stadt München am Isarthor nach dem in der magistratischen Vorstellung vom 8. April d. J. gestellten eventuellen Antrage die Veränderung dieses Thores nach den vom Münchener Architekten- und Ingenieur-Verein gemachten Vorschlägen und den hierauf gegründeten Plänen, jedoch mit der Bestimmung genehmigt, dass vor der Vergrösserung der dermaligen beiden Seitenausgänge für den Verkehr mittels Fuhrwerken die über diesen Ausgängen befindlichen Gemälde mit thunlichster Vorsicht abzunehmen und an entsprechenden Stellen wieder anzubringen seien." Was die in vorstehender Ministerial-Entschliessung erwähnten Gemälde betrifft, so sind das ein paar von Bernhard Neher und Koegel ausgeführte Fresken, welche die Schutzpatronin Baierns: Maria mit dem Kinde, und den Schutzpatron Münchens: den h. Benno, darstellen, übrigens beträchtlich durch Zeit und Witterung gelitten haben. Vorerst beschränkte sich der Magistrat darauf, von der Entschliessung Notiz zu nehmen und vorerst den für die Abänderung des Thores entworfenen Kostenvoranschlag revidiren zu lassen, d. h. mit andern Worten die Sache auf

sich beruhen zu lassen, was auch am klügsten ist, denn der Verkehr am Isarthor ist keineswegs der Art, dass eine Erweiterung des Thores nothwendig erschiene.

Innsbruck. Der Ausschuss des Ferdinandeums hat die vielfachen Klagen, welche über die Aufstellung der berühmten Tschager'schen Sammlung laut wurden, endlich doch berücksichtigt und für eine bessere Vertheilung der Bilder gesorgt; den Fehlern des Gebäudes lässt sich freilich nicht abhelfen. Bei der letzten Generalversammlung wurde der Maler Defregger, welcher der Galerie seinen „Speckbacher" um den bescheidenen Preis von 1200 Fl. überlassen hatte, zum Ehrenmitglied erkoren. Einen nicht uninteressanten Flügelaltar aus Layen bei Brixen kaufte der Ausschuss jüngst an. Er mag aus den letzten Decennien des fünfzehnten oder den ersten des sechszehnten Jahrhunderts stammen, so genau lässt sich dies wohl nicht aus der Beschaffenheit des Werkes erschliessen, denn in den abgelegenen Thälern unserer Alpen begegnet man manchen Nachzüglern, während andererseits die Strömung aus Italien manches Neue hereinführte. Doch zeigt sich überall, dass trotz alledem die Gothik sich hier lange behauptete. So gehört auch unser Altar der Spätgothik. Er zeigt etwa in 1/3 der Lebensgrösse drei stehende Heilige: Maria mit dem Kinde, rechts Laurentius, links Alexius, der obere Theil des Raumes ist durch vergoldete Ranken und Laubwerk ausgefüllt. Diese Statuen sind fast frei, aus Holz geschnitzt; die Bischöfe auf der Innenseite der Flügel: rechts Nicolaus, links Blasius, treten etwas weniger aus der Fläche hervor. Die Fassung ist ziemlich gut erhalten. Es ist mehr handwerksmässige Tüchtigkeit als künstlerischer Geist in dem Werke; der Meister, welcher auch die Bilder an der Aussenseite der Flügel malte, hatte vielleicht, als er die treuherzigen, biederen Gesichter schnitzte, Holzschnitte von Albrecht Dürer in der Erinnerung, an dessen Einfluss man auch bei der Darstellung der Marter der 11,000 in Persien auf der Aussenseite des rechten Flügels denken möchte. Die Gemälde: Heilige in Gruppen oder unten zu Paaren: Petrus und Paulus, Philipp und Jakob, bieten übrigens wenig Interesse.

Bildhauer Stolz hat nun die Restauration der Kreuzigung aus Wechselburg beendet. Der Wichtigkeit seiner Aufgabe völlig bewusst, beschränkte er sich darauf, mit allen Mitteln der Technik nur den alten Zustand vor der Zerklüftung des Holzes wieder herzustellen, und liess sich nirgends verführen, mit Messer oder Raspel irgend einen Theil zu übergehen. Neu sind nur einige verlorene Finger. Nachdem diese Arbeit geschehen, wurden die Statuen grauweiss grundirt. So wurden sie einige Tage im Hofe der Residenz zu Innsbruck ausgestellt, damit sie der geschickte Photograph Bopp aufnehmen konnte. Er hat nun die Gruppe und die einzelnen Statuen mit grosser Sorgfalt in verschiedenen Grössen photographirt, und so dürfte dieses Werk bald im Kunsthandel zu erhalten sein. Wir müssen es uns versagen, über dasselbe uns auszusprechen, das lässt sich nur auf Grund archivalischer Forschung und im Zusammenhang mit den gleichalterigen ähnlichen Werken Sachsens thun, wohin es gehört; überrascht wurden wir aber, als wir die Statuen weiss grundirt vor Augen hatten von der unverkennbaren Beziehung auf die Antike. Hätte ein Künstler unserer Tage den Kopf der Gestalt des Heidenthumes, auf welchem Maria steht, geschnitzt, man würde darin eine Reminiscenz aus der Gruppe der Niobiden erkennen wollen. Und dann die Drapirung, besonders der Gestalt zu den Füssen des Kreuzes! Diese Dinge sind in ihrer Art so wunderbar wie die Basreliefs Nicola's zu Pisa; wer vermag den Ursprung und den Zusammenhang zu erklären? Demnächst wird Stolz die farbige Fassung beginnen und auch hier sich mit Sorgfalt an das Vorhandene anschliessen. Herr Bopp, der bereits die Basreliefs von Collin am Grabe Maximilian's aufgenommen, photographirt gegenwärtig sämmtliche kolossale Bronze-Statuen der Hofkirche in grossem Maassstabe. Alle diese umfassenden Arbeiten gelangen noch im Laufe des Sommers in den Kunsthandel.

Christus für das Altarkreuz. Die Kirche will, dass man dem Altarkreuze alle mögliche Aufmerksamkeit schenke, dasselbe in ansehnlicher Grösse verfertige und Christum darauf schön darstelle. Es soll hier das Kreuzesopfer in einer übersinnlichen Verklärung erblickt werden, d. i. der Gottmensch, der sich selbst darbrachte, weil und wie er wollte, Priester und Opfer zugleich, der königliche Hohepriester sich opfernd bis ans Ende der Welt. Auf Golgatha war es ein Gottesmord mit all den grauenerregenden Einzelheiten des Entsetzens, hier aber handelt es sich um ein verklärtes Liebesopfer. Man kann bei der geschichtlichen Wahrheit ganz gut bleiben, aber nicht allein das Aeusserliche, im gewissen Sinne Zufällige, Vorübergehende darstellen, sondern vielmehr das Ewige, Wesentliche, nur dem gesteigerten Bewusstsein, dem Glauben Erfassliche. Daher bilde man einen möglichst schönen und wie übersinnlichen Leib, der vielmehr am Kreuze zu stehen als zu hängen scheine: die ausgestreckten Arme sollen mehr das Kreuz tragen als dass sie daran gewaltsam ausgestreckt wären. Das Todtenantlitz sei frei von jeder Verzerrung, erscheine in freiwilliger Ergebung nach vorn geneigt und nicht stark auf die Seite gesunken. Die Blutstropfen an der offenen Seite, an Händen und Füssen sollen mehr die fromme Verehrung des kostbaren Blutes und seiner Geheimnisse wecken, als dass sie den schmerzlichen Leidenskampf vorgegenwärtigen. Denken wir uns zur Rechtfertigung dieser Darstellungsweise an die Stelle der Sacramentsgestalten im Augenblicke der Wandlung die sichtbare Erscheinung des Frohnleichnams — und gewiss so und nicht anders müsste der Heiland, ausgespannt am Kreuze als Opfer und Priester zugleich, erscheinen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst.
Herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 17. — Köln, 1. September 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die kirchen-musicalischen Aufführungen in Köln

bei Gelegenheit der vierten Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins am 10., 11. und 12. August 1873.[1])

Das Fest nahm seinen eigentlichen Beginn mit einem feierlichen Pontificalamte, welches der Herr Erzbischof von Köln, als hoher Gönner des Vereines selber celebrirte. Der Sängerchor hatte seine gewohnte, nicht gerade besonders günstige Stellung über der Sacristei verlassen, und stand auf einer etwa drei Fuss hohen Bühne, die im unteren Chorraume errichtet war — eine Einrichtung, von der zu wünschen wäre, dass sie, wenigstens ihrem eigentlichsten Gedanken nach, auch in Zukunft beibehalten bliebe. Die Bühne selbst war in geschmackvoller aber nicht überladener Weise verziert, Einheimischen und Fremden zur Mahnung, dass heute eine vielfach stiefmütterlich behandelte Kunst, die Kirchenmusik, die ihr gebührenden Triumphe zu feiern im Begriffe stehe. Da erklang in vollen Tönen und in frischem Schwunge der Choral-Introitus des Festes *(s. Laurentii)* von den Tenören und Bässen, dessen *versus* in zartem Gegensatze von Sopran und Alt gesungen wurde; dann vereinigten sich die Männer und Knaben zum *unisono*, um wie mit Einem Schlage die andächtigen Zuhörer aus dieser irdischen in eine höhere Welt zu tragen. Wir gestehen, dass dieser Choral-Introitus uns tief ergriffen hat, und in wahrhaft würdiger Weise die Reihenfolge der Gesänge eröffnete. Die vierstimmige Messe „*Missa secunda*" von H. L. Hasler, welche nun folgte, wurde in ihren einzelnen Theilen vom Domchore, unter Fr. Koenen's sicherer Leitung, mit wohlthuender Präcision vorgetragen. Das zarte und etwas difficile Motiv der Messe legt allerdings die Gefahr einer Profanation bei rascher Bewegung nahe, daher die Inclination, das Tempo zu sehr zu mässigen; dieser Neigung schien uns an einzelnen Stellen zu starke Folge gegeben zu werden, wie z. B. gleich im Kyrie. Der Chor beherrschte im Uebrigen die Messe in wohlthuender Weise und gab einzelne Theile derselben, so besonders das *Benedictus* und *Agnus Dei* ausgezeichnet. *Graduale* und *Offertorium*, fünfstimmig von Fr. Witt componirt, hatten wir uns nach der Partitur voller und packender gedacht; das *Offertorium: confessio et pulchritudo* hat uns allerdings gefasst, indess verlangen beide Compositionen, wie uns scheinen will, eine stärkere Besetzung, als sie eben geboten werden konnte.

Nach dem Hochgenusse, den uns der Kunstgesang beim Pontificalamte gebracht, erfolgte eine Einwirkung des Volks- und Naturgesanges auf die zartbesaiteten Gemüther der anwesenden musicalischen Theilnehmer der Generalversammlung während der um elf Uhr celebrirten stillen h. Messe. Der Eindruck des aus vielen Tausend Kehlen strömenden Gesanges war allerdings imposant und überraschend; indess trat bald Ermüdung und Uebersättigung ein. Gleichwohl ist dieser Punct des Programmes für uns recht instructiv gewesen.

Nachmittags ½6 Uhr fand das erste „Kirchen-Concert" Statt, und zwar im grossen Casino-Saale. Wir sind aus

1) Von einem auswärtigen Chor-Director der Kölner Volkszeitung eingesandt.

vielen Gründen gegen die Aufführung kirchlicher Tonstücke in weltlichen Localen, und meinen, die Kirche wäre dafür der eigentliche Ort, insbesondere auch deswegen, weil man in der Kirche auch die Orgel, sei es zur Mitwirkung, sei es zur Ausfüllung von Pausen, heranziehen kann. Die ächte, wahre Kirchenmusik ist eben ein Gebet, und wer darum diese hört und auf sie eingeht, der betet eben, und das thut man in der Kirche. Ausserdem aber geht im Saale leicht das Hallende, Langgezogene des Klanges verloren, der Ton wird stumpf, die Luft verdickt rasch, Vorhänge dämpfen die Resonanz u. s. w. u. s. w. Um so mehr aber müssen wir den Dirigenten und seinen Chor bewundern, die auch unter ungünstigen äussern Umständen uns eine grosse Reihe kirchlicher Tonstücke, darunter recht schwierige Probleme der Vocalmusik, in beinahe vollendeter Weise vorführten. Wir wollen sofort das „beinahe" erläutern: der Tenor „schleifte" einige Male; dem Basse wünschen wir eine etwas offenere Tonbildung, bellere Pronunciation.

Zuerst wurde uns vorgeführt der Altmeister Fel. Anerio im Introitus und der Sequenz: „*Dies irae*" aus seiner *Missa de Requiem*. Hier gleich bewies der Chor seine treffliche Schulung und Uebung, seine correcte Wiedergabe der feinen Nuancirungen des Vortrages, seine Bewährtheit in reiner Intonation und im richtigen Athmen. Und diese Tugenden bewährten sich während des Verlaufes des ganzen aus neun Nummern bestehenden Concertes. Die fünfstimmige Motette vom grossen Roland Lass, „*Peccata mea*", wurde mit einer Kraft, einem Verständniss, einer Begeisterung gesungen, dass der ganze dichtgefüllte Saal mit hingerissen wurde; ebenso das fünfstimmige Offertorium von Witt: „*Diffusa est*". Jedenfalls wohl nur, um Abwechselung in das Programm zu bringen, war an vierter Stelle ein Motett für Bass-Solo mit Begleitung, von L. Viadana, angesetzt. Herr A. Peltzer trug diesen, den Stempel einer uns schon näher liegenden Zeit tragenden Satz mit seiner kräftigen vollen Stimme zur grossen Zufriedenheit der Zuhörer vor. Ein ungewöhnlich dankbares Publicum fand die Weihnachtsmotette von Fr. Koenen: „*Adeste fideles*"; die Composition ist edel und lieblich, und wurde sichtlich vom Chor mit grosser Liebe vorgetragen. Den richtigen Maassstab indess für ihren Werth musste man in der nun folgenden Weihnachtsmotette von Palestrina suchen, welche an Würde und Grossartigkeit ihres Gleichen kaum findet: „*Dies sanctificatus*"; sie hat uns tief bewegt. *Gloria* und *Agnus Dei* aus der *Missa Octavi toni*, von Koenen, sind edel und kirchlich gehalten und mit grossem Verständniss vorgetragen worden; den Schluss machte ein frisch gehaltenes und frisch gegebenes Motett von G. M. Casini. Wir haben die Ausdauer des Chores ernstlich bewundert, und verliessen mit grosser Befriedigung den grossen Casino-Saal.

Montag Morgens neun Uhr wurde Choral-Hochamt in der prachtvollen Pfarrkirche von St. Maria im Capitol gehalten. Die herrlichen Räume waren dichtgedrängt von Andächtigen und versöhnte uns diese Thatsache in etwa mit andern nicht gerade erfreulichen Erscheinungen, die uns bis da vorgekommen waren. Ein Chor von Zöglingen des Priester-Seminars (etwa 35 an der Zahl) trug unter der Leitung ihres Gesanglehrers, des Prof. Herrn Fr. Koenen, die Choralgesänge vor, und zwar Introitus: *Mihi autem nimis*. Graduale: *Nimis honorati sunt*, Alleluja: *Non vos elegistis me*, Offertorium: *In omnem terram*, Communion: *Ego vos elegi*, aus dem bei Pustet erschienenen officiellen Graduale, die übrigen Theile des *Ordinarium Missae* aus dem neuen *Kyriale Coloniense*. Wir freuten uns nicht wenig, als wir diesen Punct des Programmes zum ersten Male lasen, weil wir uns von dem Vorhaben, gut ausgeführt, viel Gutes versprachen. Nun, wir nehmen keinen Anstand, die Choralaufführung in St. Maria im Capitol zu einem der Glanzpuncte des ganzen Festes zu zählen. Wenngleich sich über die Bewegung und den Rythmus sowie über die Ausdehnung der Ruhepuncte hier und da streiten liess, wenngleich wir die Solo-Sätze lieber zwei- oder gar dreifach besetzt gewünscht hätten, so sprachen aus dem Vortrage schöne Erkenntniss des tiefen Gehaltes des gregorianischen Chorales, tiefe Wärme und zarte Andächtigkeit, die auch uns ergriff und bis zu Ende des Amtes nicht verlassen hat. Die Orgel wurde nach den vom Herrn Witt in seinem Orgelbuche praktisch durchgeführten Principien zur Begleitung verwandt, bald unisono mit dem Chore, bald mit durchgehenden Noten, bald in „*tacet*-Form", bald in hier und da eingelegten Accorden, in sehr discreter Registrirung (Fugara und Hohlflöte), so dass auch der principielle Gegner der Begleitung des gregor. Chorales durch die Orgel nicht umhin kann, dem Herrn Müller, in dessen Hand die Orgel ruhte, die verdiente Anerkennung zu zollen. Das Credo wurde, liturgisch durchaus correct, ohne Begleitung gesungen, eben so die Präfation und das Pater noster, eine Praxis, die man immer und überall, abgesehen von einer grossen Anzahl sonstiger Gründe, schon um der Abwechselung willen, üben sollte. Die Altargesänge wurden schön und würdig ausgeführt.

Das Kirchen-Concert am Nachmittage ½6 Uhr war ungemein stark besucht; auf Ehrensitzen erblickten wir auch den Hrn. Erzbischof nebst dem Hrn. Weihbischof

von Köln. Die erste Nummer „*Ave Maria*“ von G. Mettenleiter wurde zart und fein gesungen, die Knaben hatten indess einige Male Versuchung, zu detoniren. Sie standen aber bald wieder fest, und mit ungeschwächter Kraft und Ausdauer löste der Chor die ihm für diesen Abend gestellte Aufgabe. *Tenebrae factae sunt* von G. Croce ist eine ergreifende Composition und besonders bei der Schlussstelle „*Et inclinato capite emisit spiritum*“ zog ein heiliger Schauer durch die ganze Versammlung. Es folgte dann Graduale und Tractus: *Angelis suis* von Fr. Witt, eine leichte ansprechende Composition, bei der ganz besonderes Gewicht zu legen ist auf richtige Accentuation. Bei dem hierauf folgenden Offertorium aus der *Missa de Requiem* von Fr. Koenen haben wir recht sehr die Abwesenheit einer Orgel auf dem grossen Casino-Saale bedauert. Abgesehen davon, dass wir kein Freund sind des „knarrenden, windsiechen“ Harmoniums, vermochte dasselbe bei dieser Composition eine ausfüllende Vermittelung nicht zu bieten zwischen weit auseinanderliegenden Stimmen (Sopran und Bass); die Composition selbst athmet Würde und Andacht, ist dabei aber etwas weich. Auch Herr A. Peltzer erfreute uns wieder durch den guten Vortrag einer Motette für Bass-Solo von Viadana: „*Sancta Maria, succurre miseris*“.

Die Sequenz für die Oster-Octav: *Cantus firmus* mit vierstimmigem Zwischensatze von Fr. Koenen war unstreitig der Glanzpunct dieses Abends; Choral und Polyphonie traten in innigster Verbindung auf, der Vortrag war frisch und packend. Die zwei folgenden Nummern umfassten Compositionen des Palestrina so nahe stehenden Altmeisters Vittoria. Das „*Ave Maria*“ war reicher als das von G. Mettenleiter und riss besonders bei den schön gegebenen Schlussaccorden die Zuhörer hin. Das Kyrie und Gloria aus der Messe „*Simile est regnum coelorum*“ wurde mit grösster Präcision und feinstem Ausdrucke gesungen. Den Beschluss machte eine frisch bewegte Oster-Motette von Fel. Anerio, mit feiner Accentuation und deutlichster Diction vom Domchore vorgetragen. Wir verliessen mit noch grösserer Befriedigung als am Abend vorher den grossen Casino-Saal und haben uns lange noch mit der Erwägung beschäftigt: wenn es einem begabten und für seinen Beruf begeisterten Dirigenten möglich ist, unter äusserlich nicht gerade übermässig günstigen Verhältnissen so Grosses zu Stande zu bringen: was würde er zu leisten vermögen, wenn ihm die Kräfte, die Hülfsmittel, die materiellen Dotationen zu Gebote ständen, wie sie etwa am Berliner Domchor sich vereinigt finden, wo beispielsweise, wie man uns erzählte, ein erster Tenorist 1500 Thaler Gehalt bezieht, eine Summe, welche den Jahres-Etat für die ganze Kirchenmusik an sehr vielen Kathedralen übersteigt?

Am Dinstag Morgen um neun Uhr war Choral-Requiem, vom hochwürdigsten Weihbischofe Dr. Baudri von Köln celebrirt. Die Choralgesänge wurden wiederum von Alumnen des Priester-Seminars unter Koenen's Leitung nach den Kölner Choralbüchern gesungen. Bei ganz lobenswerthem Vortrage konnte nicht genau derselbe Erfolg erzielt werden wie am Tage vorher in der Kirche St. Maria im Capitol mit ihren glücklichen acustischen Verhältnissen; die Dimensionen des Riesendomes sind zu kolossal. Den Wunsch nach irgend einem polyphonen Satze, der etwas Abwechselung in die Aufführung gebracht, unterdrückten wir, weil wir wussten, dass die Verhältnisse es nicht erlaubten.

Die vierte General-Versammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins hat sich den voraufgegangenen würdig angeschlossen; befriedigt und neu angeregt und begeistert kehren die Besucher wieder in die Heimat zurück, nicht aber ohne dem Herrn Fr. Koenen und seiner wackern Sängerschar aus vollem Herzen den innigsten Dank auszusprechen für die hohen Genüsse, die sie uns geboten haben.

Ueber die kirchliche Kunst zu Trier.

(Schluss.)

Die Nothwendigkeit der Restauration der Liebfrauenkirche bedarf wohl keiner näheren Beleuchtung, als dass an verschiedenen Stellen bedenkliche Verwitterungen im Mauerwerke sich gezeigt hatten und der Stand des Chores selbst nicht ohne Gefahr gewesen sein soll. Doppelt gerathen war es desswegen, zur Erhaltung eines der edelsten gothischen Monumente die Hände ans Werk zu legen. Indessen keine geringe Schwierigkeiten sind derselben vorhergegangen; nicht allein, dass die Beschaffung der nothwendigen Geldmittel eine Aufgabe war, welche die Geistes- und Körperkraft eines Mannes vollauf in Anspruch nahmen, allzu grosse Liebe und blinder Eifer für das Alte, die selbst auf den Schmutz des Steines (von Jemandem Steinpatina genannt) sich erstreckten, so wie heftige Angriffe auf das System, das bei der Restauration befolgt werden sollte, erforderte die Zwischenkunft des verstorbenen Cornelius, des Friedr. Schmidt aus Wien, des Reichensperger und des verstorbenen Bischofs Müller. Für jeden wahren Freund und Kenner der christlichen Kunst sind die Namen von V. Statz und des Ed. Steinle, welche mit der Leitung der betreffenden Arbeiten beauftragt sind, eine genugsame Bürgschaft

für das Gelingen der Aufgabe. Man muss sich darüber freuen, was, durch die Opferwilligkeit eines ganzen Landestheiles und das Talent der Befähigtsten ins Leben gerufen, wiederum eine schöne Zierde der Stadt Trier ausmacht.

Die Restauration musste zuerst das architektonisch Erforderliche und danach die artistische Decoration umfassen. Desswegen wurde vor der Hand das beschädigte Steinwerk innerlich und äusserlich reparirt, das Dach verbessert und die Trockenlegung der Kirche durch Aufgrabung und Umplattung der Umfassungsmauern und Anlegung von Abzugscanälen bewerkstelligt. Um sodann eine Uebersicht desjenigen zu geben was bisher zu Stande kam, so ist zu bemerken, dass das ganze äussere Gebäude unter der Aufsicht des sehr befähigten Architekten Herrn Wirtz, eines Schülers Statz' auch künstlerisch in einem verschönerten Gewande erstanden; das reizende Laubwerk, die stylvollen Ornamente sind von sachkundiger Hand ausgebessert, und die zierlichen Thürmchen treten in ihrem neuen Putze anmuthiger als je hervor.

Der bildliche Schmuck des Vorportals, ein wahrer Schatz für die christliche Symbolik und Sculptur, dessen Deutung der hochselige Bischof Müller sich noch besonders hat angelegen sein lassen, ist abgenommen worden, um sorgfältig restaurirt zu werden, und die am Cyklus fehlenden Statuen werden mit neuen ersetzt. Diesen Auftrag erachtet einer der competentesten Beurtheiler als eine der schwierigsten Aufgaben für die moderne christliche Sculptur, und mit der glücklichen Vollendung dieses belangreichen Theiles dürfte der Aussenseite im Wesentlichen nichts mehr fehlen. Doch bleibt es zu bedauern, dass die unteren Fenster des Chores theilweise nicht offen gelegt werden können, weil der alte Capitelsaal des Domes und das Dach des Domkreuzganges bis dicht an dieselben herangebaut sind. Von Seiten des Domcapitels soll die Erlaubniss zur baulichen Umgestaltung dieser Theile wegen des architektonischen Werthes derselben verweigert worden sein. Jedenfalls wird aber die Liebfrauenkircke durch jene zugemauerten Fenster verunziert.

Im Inneren sind die Decorationen des Gewölbes im Anschlusse an das reichlich vorgefundene alte Ornament gänzlich durchgeführt und auch die Capitäle und Randverzierungen erneuert. Diese Blumenverzierung der Decke hat jedoch manches missbilligende Urtheil erfahren, dem man sich aber nicht sofort anschliessen darf. Man bemerkt vielfach, sie sei zur Zeit scharf grün geworden. Es kann nicht bestritten werden, dass sie beim ersten Anblicke einen etwas grellen Eindruck macht, besonders im Gegensatze zu der frischen, weissgrauen udelfanger Steinfarbe; man muss aber die Totalwirkung im Auge behalten, die erst erreicht werden kann und mildernd eintreten wird, wenn sämmtliche farbigen Glasfenster eingesetzt sind, welche zufälliger Weise gerade vor einem Jahrhundert der Zerstörungswuth der Zopfer anheimfielen. Eine Anzahl der neuen haben jedoch diesen Vandalismus aufs glänzendste gesühnt, und nichts kann in einem Raume imposanter wirken als dieser hellleuchtende Glasschmuck, welcher sowohl dem P. Steinle, der ihn componirte, als auch dem Künstler zu Brüssel der ihn brannte, zur höchsten Ehre gereicht. Der Cyklus der Rosenkranzbilder ist jetzt fertig, und nach Ostern ist in der oberen Chor-Etage ein neues eingesetzt, welches Symbole der Marialogie aufs charaktervollste repräsentirt. Wenn dieses letztere sich mehr durch eine weiche, silberartige Harmonie der Farben hervorthut, so sind die übrigen mehr gluthreich intensiv gehalten. Die Cartons aller Fenster sind fertig und werden, sobald die Mittel vorhanden sind, weiter auf Glas übertragen werden. Nach den alten kölner Dom-Mustern sind dieselben von Steinle teppichartig im richtigsten Style aufgefasst und tragen alle bisher in der Kirche prangenden mit Ausnahme des letzten Fensters die figuralische Darstellung in der Mitte, indem die übrige Partie, der oben und unten übrig gebliebene Theil, der ornamentalen Blumen- oder der architektonischen Verzierung anheimgegeben ist. Manche Figuren geben in einer Bandrolle unten an, durch welche Munificenz sie zu ihrem glänzenden Dasein gekommen sind. Eine Unterschrift fällt dabei in die Augen: „Geschenk der Dienstboten der Stadt Trier." Nicht ohne Rührung kann man sich von dieser Dedication vergewissern. Am Altare, einem Prachtwerke von Statz, das, wie die Leser des Organs sich erinnern werden, schon früher in der Abbildung gebracht worden ist, haben die Frauen und Jungfrauen Triers mit dem sinnreichen Vorhange eine ausgezeichnete Probe der Nadelmalerei geliefert. Am Altare sind nachträglich die reizenden Tabernakelthürchen aus Kupfer und Emaille angebracht worden, und je zu beiden Seiten glänzen seit Kurzem die stylvollsten gothischen Leuchter. Vor dem Sanctuarium prangt eine neue silberne ewige Lampe, die anmuthigste Idee von Statz, das Geschenk schlichter Eheleute. Die Communionbank ist aus Marmor gefertigt; die Seiten-Altäre sind so viel wie thunlich renovirt im Spitzbogenstyle und die sich breit machenden widerlichen Zopfepitaphien beseitigt. Der St. Petrus von Mailand-Altar erhielt neue Figuren; die Zopfbänke sind durch neue, reiche gothische fast alle ersetzt; selbst die Glocken sind regenerirt, kurz eine ganze Reihe von

Kunstwerken könnte ferner namhaft gemacht werden, wozu der geniale Statz nach der architektonischen Seite seine unerschöpfliche Phantasie geliehen, während das Bildwerk den tief-innigen religiösen Sinn des Steinle an sich trägt. Von den weitgehenden Projecten zur ferneren Bereicherung sei es gestattet, die wichtigsten noch hervorzuheben. Um den Altar an den Seitenwänden haben sich sehr interessante alte Fresken vorgefunden aus der Passion Christi, deren Herstellung von Steinle bewerkstelligt werden soll. Nachdem für dieselben eine Regierungsunterstützung von dem Ministerium erbeten worden war, ist dieses Gesuch abgeschlagen worden mit dem Bemerken, dass sie aus „technischen" Gründen nicht möglich sei. Für ein 18 Fuss hohes Passionskreuz mit sieben Fuss grossen Bildern des Heilandes, des h. Johannes und der h. Maria liegt der prachtvolle grosse Entwurf von Statz und Steinle schon vor; dasselbe soll von der Mitte der Chordecke über der Communionbank hangen.

Zu beiden Seiten des Chores an den Pfeilern sind noch anzubringen die fast lebensgrossen Figuren des Salvator mundi und der h. Jungfrau mit reich verziertem Sockel und Baldachin als Schlussfolge und im Zusammenhange mit den alten gemalten Apostelbildern an den Säulen. Ob diese gemalt oder plastisch erneuert werden sollen, ist noch nicht endgültig entschieden, eben so wenig wie über die zu ersetzende Kanzel und die Orgel; jedoch wird genugsam angedeutet sein, dass man in der Liebfrauenkirche nicht müssig die Hände in den Schooss gelegt hat. Für jeden, der dieses Prachtdenkmal in seinem Verfalle gesehen, muss es ein wahrer Hochgenuss gewesen sein, die Wiedergeburt dieses Tempels von Stufe zu Stufe zu verfolgen. Mit Recht schrieb vor längerer Zeit einer der bedeutendsten deutschen Künstler dem Pastor: „Der Hauptsache nach ist nun Alles erreicht; das viele aber, was nun als Nebensache zum Ganzen gehört, das dürfen Sie nicht aus der Hand lassen, denn Sie haben sich als ein Vermögender erwiesen, und so kann das Haus der Mutter Gottes noch zu einem wahren Schmuckkästchen werden." Zum erfolgreichsten Theile ist die Restauration der Liebfrauenkirche die Arbeit des Pastors Classen. Wie von ihm dazu die Initiative ausgegangen, so hat er auch mit einer staunenswerthen Energie, mit einer nicht zu ermüdenden Rührigkeit alle Hindernisse hinweg geschafft, die seinem begeisterten Plane entgegenstanden, und es gehört ihm für die umsichtigste Fürsorge und für die gediegenste Leitung der Dank, eines der schönsten gothischen Monumente der Rheinlande bewahrt zu haben. Mit demselben wird aber auch sein Name fortwährend verbunden bleiben.

Hiernach gebührt schliesslich dem Neubau der hiesigen bischöflichen Seminars-Capelle, welcher vor einigen Jahren angeordnet wurde, einige Aufmerksamkeit. Sie ist nicht viel mehr als hundert Fuss lang mit entsprechender Höhe. Nicht besonders reich, aber im romanischen Styl mit wirklichem classischen Sinn durchgebildet. Eine feine Charakteristik hat ihr vor Allem im Aeusseren Reiz gegeben, der besonders anziehend wirkt und sie zum anmuthigsten Gebetsorte macht. Die schöne rothe Farbe der Steine in guter Abwechselung mit den weissen Verzierungen hat an ihr zugleich einen malerischen Effect hervorgerufen. Nur kann man sich im Inneren nicht verhehlen, dass bei der vollständigen, ziemlich dicht ornamentirten Polychromie des Raumes die Rückwand mit carrirten Streifen in grossen, flachen Nischenbändern stiefmütterlich und unfertig behandelt zu sein scheint. Es macht dies den Eindruck, als ob man sich geeilt habe, mit der Bemalung abzuschliessen, wie denn auch die liebe Sparsamkeit den plastischen Bildern, welche wesentlich dahin gehören, die Existenz nicht vergönnt hat. Der Mangel aller plastischen Verzierung ist nicht motivirt, wenn auch das Bestreben gefühlt wird, die Malerei dominiren zu lassen. Bei der fast quadratischen saalförmigen Construction läuft man leicht Gefahr, monoton zu werden, wenn auch die Malerei von einem schon genannten Meister, Gemsheimer, nicht unverdienstlich, sehr prägnant, fast etwas hart hervortritt.

Die Grisaillen-Fenster sind ebenfalls sehr gut angebracht, doch das Stattlichste des Inneren und am mustergültigsten aufgefasst ist der reichgehaltene Altar, dessen Zeichnung eine wahre Perle in Reinheit und Durchsichtigkeit der Ausführung war. Im Ganzen schliesst sich übrigens diese Production an die gediegensten hiesigen Leistungen an. Als Neubau ist sie die meist künstlerisch individuelle, und da man den Namen des Architekten Arendt schon öfters genannt hat, auch sonstige Arbeiten von ihm sich hier befinden, kann man über ihn eine kleine eingehendere Notiz bringen, da seinen Bestrebungen unbedingt als den hiesigen besten Interesse geschenkt werden muss. Ausgebildet in Deutschland und Belgien, war er anfänglich in seiner bescheidenen Stellung zu Grevenmacher als Kreisbaumeister thätig, wo er bald sehr verdient, die erste Stelle in der Baukunst in Luxemburg, seinem kleinen Vaterlande, den Rang als Architekt des Staates sich erwarb und Gelegenheit fand, seinen Wirkungskreis für die kirchliche Kunst mehr auszubreiten. Mehr wie ein halbes Hundert grösserer oder kleinerer Kirchen und Capellen haben bis jetzt durch ihn eine würdige, charaktervolle Ausführung erhalten, und viele sonstige künstlerische Entwürfe bewähren ihn

als einen durchaus tüchtigen Kenner des gothischen und romanischen Styles. In der lieblichen Moselgegend oder in dem mehr felsigen Luxemburgischen bilden seine Gotteshäuser stets höchst anziehende Momente, welche den Reiz der schönen Natur noch erhöhen und concentriren. Was sie vorzugsweise an sich tragen ist die Eigenthümlichkeit des kirchlichen Styles, welcher sich von akademischer Gleichförmigkeit vortheilhaft unterscheidet. Doch darf man nicht läugnen, dass bei ihm im Romanischen mitunter ein Hang zum massiven, zum geschlossenen Charakter sich hervorthut, welcher Elegantem entgegensteht. So z. B. ist ein romanisches Grabdenkmal auf dem hiesigen städtischen Kirchhof im Ganzen etwas gedrückt gehalten, sonst aber mit einem anderen, ebenfalls dort befindlichen, das Sinnigste und Stattlichste des ganzen Friedhofes. Wenn es auch im Wesen des Rundbogenstyles liegt, compacter zu bleiben, so würde oft grössere Leichtigkeit in den Verhältnissen seinen Werken gut gethan haben und wohlthuender gewesen sein. Mit regstem Eifer ist Arendt auch sonst theoretisch für die Verbreitung der kirchlichen Kunstprincipien thätig; viele kleinere französische und deutsche Beiträge hat er als Mitglied des Luxemburgischen Archäologischen Vereins geliefert, sehr schätzenswerthe Erzeugnisse, von denen eines der frühesten, „Unser Kirchthurmkreuz", (besond. Abdr. aus dem XV. Bande der Publ. des Lux. Archäologischen Vereins) angeführt zu werden verdient. In demselben werden nämlich 83 der kunstreichsten Thurmkreuze im kleinen luxemburger Lande allein bildlich namhaft gemacht. Der Schluss desselben kann hier wörtlich angeführt werden, weil er eine ganz treffende Bemerkung und Aufforderung enthält: „Möchte ich durch gegenwärtige Arbeit das Interesse unserer Kunstfreunde für einen bis jetzt noch nicht behandelten Gegenstand geweckt haben. Anziehend und genussreich wie sie für mich war, wird die Betrachtung unserer ausgezeichneten Thurmkreuze für Jeden sein. Es gibt nichts Erbaulicheres als das Erlösungszeichen auf dem höchsten Gipfel einer Kirche, auf der schwindelnden Höhe eines schlanken Kirchthurmes, wo es, vor Unehrerbietigkeit geschützt, hoch erhaben über dem täglichen Treiben der Menschen, seine zierliche, so mannigfaltige Silhouette scharf auf den bläulichen Grund des Himmels zeichnet."

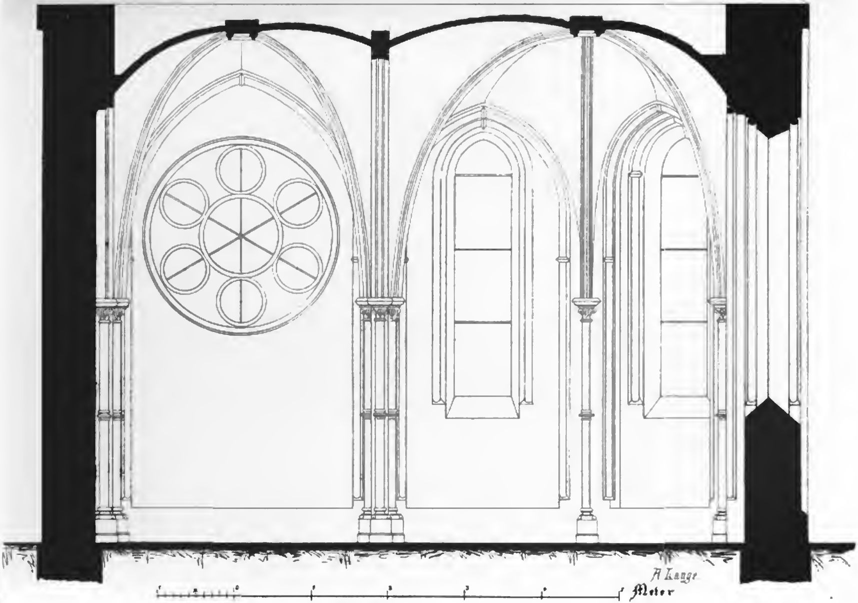
Eine neue, grosse Ausgabe: „Sammlung ausgeführter Altäre, Kanzeln und sonstiger Kirchenmöbel, zumeist in der Diöcese Luxemburg, entworfen von C. Arendt (Verlag von P. Brück, Luxemburg)", begleitet von einer Reihe von vorzüglichen Abbildungen, richtet das Augenmerk auf eine würdigere innere Ausstattung der Kirchen. Der Herausgeber hat Recht, wenn er in der Einleitung sagt: „Auffallend ist zu sehen, wie ungeschickt und unwürdig noch immer die innere Ausstattung der Gotteshäuser in unseren (luxemburgischen) Landgemeinden gehandhabt wird."

Ganz praktisch ist den Einzelheiten und Grundrissen, Details und Maassen ein betreffendes Kostenverzeichniss beigefügt, wie natürlicher Weise allgemeine kunstgeschichtliche Erläuterungen dazu nicht versäumt sind. Mag es etwas Bedenkliches an sich haben, Kunstsachen mit Fug einer festen Preisnorm zu unterstellen, weil dabei die bezüglichen Remunerationen für das specifisch Artistische zu niedrig veranschlagt sind, so ist die Sammlung doch für das luxemburger Land eine sehr nutzbringende für alle, welche sich zur Erlangung von gediegenen, aber weniger kostspieligen Arbeiten Fingerzeige verschaffen wollen.

Wenn selbstverständlich sich der Architekt Arendt von der befugtesten Seite Lob und Anerkennung erwarb, wie manche Preisfragen (z. B. in Lille für die Kathedrale, Esch, Neunkirchen, Ehrang u. s. w.) ihm Prämien und Arbeiten einbrachten, so kann ein Brief von höchster Seite, von Sr. Heiligkeit dem Papste, in deutscher Uebersetzung als Beispiel einer schönen Würdigung seiner Verdienste hier folgen: „Höchst angenehm waren unserem Heiligen Vater Pius IX. die Muster von Zeichnungen, welche ihm zugesandt. Er hat die edle und kunstgerechte Form derselben bewundert und Ihrer Person sehr belobend erwähnt, nicht bloss weil Sie die Kräfte Ihres Künstlertalentes der Verschönerung und Verherrlichung des religiösen Cultus durchaus gewidmet, sondern auch mehrmals unentgeltlich auf die Erbauung heiliger Tempel verwandt und die Principien christlicher Kunst zu verbreiten und den Geistern einzuflössen sich bestrebt haben. Er hat daher mir zu befehlen geruht, Ihnen diese Seine Gefühle auszudrücken und Sie zu ermuntern, stets mit neuem Eifer Ihr Talent und Ihre Kunstfertigkeit zur Ehre Gottes und zum Nutzen der Kirche zu verwenden. Seine Dankbarkeit und Sein besonderes Wohlwollen, das er gegen Sie hegt, hat Er Ihnen beweisen wollen durch den apostolischen Segen, den er Ihnen liebevoll ertheilt."

Somit wäre das Wichtigste über die hiesige Kunstthätigkeit gesagt. Wir hoffen wenigstens, das Belangreichste verzeichnet zu haben, was hier seit einer Reihe von zwanzig Jahren auf praktischem Boden producirt wurde. Mit Rücksicht auf kunstwissenschaftliche Leistungen könnte das Thema erweitert und eigentlich recht vergrössert werden, da tüchtige Männer wie der Architekt Chr. Schmidt, Domcapitular V. Milmovski, Prof. Kraus, welcher von hier aus nach Strassburg versetzt worden ist, der hochselige verstorbene Bischof Müller,

Beilage zu № 17 Jahrg XXIII des Organ für christl. Kunst



St. Marcus Kapelle
in Altenberg.

Adolph Hallraf lith. Cöln

und Andere hierin nicht Geringes geleistet haben. Allenfalls hätte noch die Mariensäule erwähnt werden können, zwar nicht wegen ihres Kunstwerthes. Als 100 Fuss hoher Steinkoloss mit einem Bilde von 20 Fuss, auf der Spitze eines hervorragenden Berges, ist sie Stunden weit im Umkreise sichtbar als imposantes Denkmal der heiligen Jungfrau zu Ehren. Es wird hierbei noch angenehm sein zu bemerken, dass das Meiste für die Kunst in den letzten Jahren geschehen ist, somit das Interesse und die Liebe für diese herrliche Geistesregung gewachsen und zugenommen haben muss.

Rede des Pfarrers A. G. Stein

bei der vierten Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins zu Köln am 11. August 1873.

Es hat eine Zeit gegeben — und sie liegt noch nicht weit hinter uns —, wo es als ein Beweis höherer Bildung galt, wenn man in religiösen Dingen höchst tolerant war, nicht bloss in Betreff der Personen, sondern auch in Betreff der Sache, in Betreff des christlichen Glaubens und Lebens. Man wusste damals den Begriff „katholisch" so weit auszudehnen, dass man nicht bloss für seine eigene Person ohne sonderliche Anstrengung katholisch erscheinen, sondern auch möglichst viele und verschiedenartige Freunde unter diesem weiten Mantel bequem unterbringen konnte. Wie man damals in Betreff des katholischen Glaubens und Lebens sehr tolerant war, so war man auch tolerant in Betreff der katholischen Kirchenmusik. Im Kunstleben überhaupt prägt sich ja der im Volksleben herrschende Geist zu jeder Zeit deutlich aus, und so auch im kirchlichen Kunstleben der kirchliche Geist, der im Volke vorherrscht. Als Kirchenmusik liess man damals alle Musik gelten, die nur entfernt an das kirchliche oder auch nur an das religiöse Gebiet streifte. Nicht nur jedes Gesangstück, dem ein kirchlicher Text zu Grunde lag, sondern überhaupt alles, was nur über religiöse Worte gesetzt, worin nur von Gott die Rede war, liess man als Kirchenmusik gelten, ohne Rücksicht auf den Charakter der Musik selbst, ohne Rücksicht auf ihren melodischen Ausdruck und ihre harmonische Behandlung, und ohne Rücksicht auf die kirchliche Feier und ihre liturgische Einrichtung. Nur die ästhetische Seite, die musicalische Formschönheit, wurde bei der Kirchenmusik wie bei jeder andern Musik ins Auge gefasst; alles Uebrige war Nebensache; und woran man bei der Kirchenmusik am wenigsten dachte, das war die Kirche selbst.

Dieses gedankenlose Musiktreiben in der Kirche hat im grössten Theile des katholischen Deutschlands jetzt sein Ende erreicht, wenn man auch an manchen Stellen noch auf den alten, breit getretenen Pfaden ruhig fortduselt. Unsere Zeit erträgt keine Halbheit; sie fordert Entschiedenheit und Consequenz auf allen Lebensgebieten und ganz besonders auf dem Gebiete des kirchlichen Lebens, und alle geistigen Kämpfe, die unser Zeitalter auszeichnen, sind in ihrem letzten Grunde nur Kämpfe der Halbheit mit der Entschiedenheit, der Inconsequenz mit der Consequenz. Auch auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik haben diese Kämpfe ihren Schauplatz gefunden. Die Zeit des faulen Friedens ist hier vorüber; der Streit über die Frage, welche Musik wahre katholische Kirchenmusik sei, dauert schon eine geraume Zeit hindurch fort, und die Zeit des gesicherten Friedens ist noch nicht gekommen. Der Cäcilien-Verein muss sich noch viel weiter ausbreiten und noch kräftiger und umfassender wirken, um einen gesicherten Frieden herbeizuführen. Wenn auch in diesem Streite die Eine Partei den Kampfplatz bereits verlassen hat, und für ihre Ansichten in der Oeffentlichkeit nicht mehr auftritt, weil sie keine stichhaltigen Gründe dafür geltend machen kann, so hält diese Partei sich darum noch nicht für besiegt. Sie brummt und protestirt noch immer fort. Ja, meine Herren, es gibt noch viele musicalische Protest-Katholiken, die ihre persönliche Gefühlserregung bei musicalischen Aufführungen in der Kirche für wahre kirchliche Erbauung halten, und in diesen Dingen auch von der Kirche selbst keine Vorschriften annehmen wollen. Gestatten Sie mir daher, diese Streitfrage nochmals vor Ihnen kurz zu besprechen, um wenigstens den richtigen Standpunct zur Beurtheilung dieser Frage zu bezeichnen. Fürchten Sie nicht, dass ich Sie dabei mit weitläufigen Explicationen und gelehrten Citaten langweilen würde, oder dass ich dabei weit ausholen würde, etwa von der Musik der Hebräer oder der alten Griechen und Römer, wovon kein Mensch etwas Rechtes weiss. Nein, meine Herren, ich werde es kurz und bündig machen. Ich werde neben die Frage: Welche Musik ist wahre katholische Kirchenmusik? — eine andere Frage stellen, die ihrem Verständniss und Ihrer Beurtheilung sehr nahe liegt, die Frage nämlich: Wer ist ein wahrer Katholik? — Die Beantwortung der zweiten Frage gibt die Fingerzeige für die Beantwortung der ersten.

Wer ist ein wahrer Katholik? — Dass diese Frage ihre volle Berechtigung habe, werden Sie mir zugestehen, wenn Sie bedenken, dass es dermalen verschiedene Sorten von Katholiken gibt, die uns von Geschäftsreisenden angepriesen werden, die eine Sorte noch

feiner wie die andere, alles sehr billig. Es gibt „Altkatholiken", die schon zwei Jahre alt sind; es gibt „Staatskatholiken", die noch nicht ganz fertig sind; und es gibt „Auchkatholiken", die bei passenden Gelegenheiten in der Zeitung anzeigen, dass sie auch katholisch seien, weil das sonst Niemand wissen könnte. Zu diesen verschiedenen Sorten von Katholiken würden sich passende Seitenstücke auf dem Gebiete der Kirchenmusik ohne grosse Mühe ausfindig machen lassen. Eine moderne musicalische Messe im Opernstyl mit brillanter Orchesterbegleitung ist der leibhaftige musicalische Auchkatholik.

Nun denn: Wer ist ein wahrer Katholik? Ist es Derjenige, der einen katholischen Taufschein aufweisen kann? — Ach, meine Herren, der Taufschein allein thut's nicht.

Im Taufschein ist gar oft zu lesen,
Nicht, was man ist, nur was man ist gewesen.

Das Capitel von den Taufschein-Katholiken ist sehr unerquicklich. Wir wollen dasselbe hier nicht weiter berühren, sondern uns sofort zu der Parallelfrage wenden: Ist die Kirchenmusik schon echt, die einen katholischen Taufschein vorzeigen, die sich über ihre katholische Herkunft ausweisen kann? Auch hier, meine Herren, thuts der Taufschein allein nicht. Es ist allerdings eine unumstössliche Wahrheit, dass nur ein katholischer Componist gute katholische Kirchenmusik schaffen kann, und dass auch der talentvollste und tüchtigste nichtkatholische Tonsetzer hier auf unüberwindliche Schwierigkeiten stossen muss; allein es ist auch bekannt, dass mancher ausgezeichnete und sogar persönlich fromme katholische Tonsetzer ganz unbrauchbare Kirchenmusik gesetzt hat. Wir halten also den katholischen Taufschein als ein nothwendiges Requisit für gute katholische Kirchenmusik fest, aber dieser Taufschein allein thut's nicht.

Ist der ein wahrer Katholik, der ein katholisches Gebetbuch hat, und es auch gelegentlich in der Kirche braucht? — Es ist schon viel gewonnen, wenn zum katholischen Taufschein auch das Gebetbuch kommt; aber auch das Gebetbuch macht noch nicht den wahren Katholiken. Mancher missbraucht sein Gebetbuch, indem er nicht das Gute daraus in seine Seele hinein, sondern seine eigenen verkehrten Gedanken in das Gebetbuch hinein liest. Mancher liest aber auch gar nichts hinein und nichts heraus; er denkt an ganz fremde Dinge, da er ins Gebetbuch schaut. — Auch bei der Kirchenmusik thut's das katholische Gebetbuch noch nicht. Es ist nicht genug, dass die Kirchenmusik sich an den kirchlichen Text anschliesst, dass die musicalische Messe ihr Gloria und Credo correct hersagt. Die Musik kann, wie der Mensch, die richtigen Worte des Gebetes sprechen und dabei entweder gar nichts oder etwas ganz Fremdartiges denken. Manches für die Kirche bestimmte moderne Musikwerk spricht zwei Sprachen zugleich: in den Worten die Sprache der Kirche, in den Tönen aber die Sprache der Welt. Der kirchliche Text ist allerdings ein nothwendiges Requisit für gute katholische Kirchenmusik; aber dieses katholische Gebetbuch allein thut's noch nicht.

Ist der ein wahrer Katholik, der gelegentlich in der Kirche niederknieet, das Kreuzzeichen macht und überhaupt eine katholische Haltung äusserlich zeigt? Solche Zeichen katholischer Religiosität sind beachtenswerth, und sind geeignet, eine günstige Meinung von Demjenigen zu erwecken, bei dem sie wahrgenommen werden. Aber auch diese äussere katholische Haltung macht den wahren Katholiken noch nicht aus. Das alles kann auch Verstellung sein. Mit diesen äussern Zeichen des katholischen Lebens kann völlige Gedankenlosigkeit oder ein gleichgültiges, für den katholischen Glauben erstorbenes Gemüth verbunden sein. — Auch bei der katholischen Kirchenmusik genügt das Niederknieen und Kreuzschlagen nicht. Die Handhabung gewisser der Kirche angemessenen Formen in der Modulation und Harmonie sind allerdings ein nothwendiges Erforderniss für gute katholische Kirchenmusik; aber sie sind nicht das einzige Erforderniss. Diese Formen lassen sich erlernen, lassen sich nachahmen, lassen sich auch da anwenden, wo der katholische Geist in der Musik fehlt.

Wenn nun beim Katholiken wie bei der katholischen Kirchenmusik der Taufschein und das Gebetbuch und das gelegentliche Niederknieen und Kreuzschlagen noch nicht genügt, was thut's denn? — Wer ist denn ein wahrer Katholik? Antwort: Nur Derjenige, der ein gehorsames und demüthiges Kind der katholischen Kirche ist; der in Sachen des Glaubens und des christlichen Lebens nicht seinen subjectiven Anschauungen folgt, sondern auf das Wort der Kirche hört und ihren Geboten gehorcht; der der Kirche gegenüber nicht mit seiner Bildung und Wissenschaftlichkeit prunken und zeigen will, was er alles weiss und kann, sondern der hier sein menschliches Wissen vor der Weisheit, die von oben kommt, demüthig zurücktreten und sich unterwerfen lässt — der ist ein wahrer Katholik. Und nun ist auch schon die Antwort angedeutet auf die andere Frage: Welche Musik ist wahre katho-

lische Kirchenmusik? Antwort: Nur diejenige, die eine gehorsame und demüthige Dienerin der katholischen Kirche ist. Hier bitte ich Sie, meine Herren, die drei Worte: Dienerin, gehorsam und demüthig wohl zu beachten, da in diesen Worten uns der richtige Maassstab zur Beurtheilung der Kirchenmusik gegeben ist. Die Musik muss in der Kirche eine Dienerin der Kirche sein. Sie darf hier nicht selbstständig auftreten, sondern muss sich überall den Zwecken der Kirche unterordnen. Sie muss sich stets nach dem Cultus der Kirche richten, und darf niemals beanspruchen, dass der Cultus sich nach ihr richten solle. — Die Musik muss in der Kirche auch eine gehorsame Dienerin der Kirche sein. Sie muss nur alsdann singen, wenn die Kirche gesungen haben will; sie muss nur dasjenige singen, was die Kirche gesungen haben will; sie muss nur so singen, wie die Kirche gesungen haben will. — Die Musik muss in der Kirche endlich eine demüthige Dienerin der Kirche sein. Sie muss hier nicht glänzen, sondern nur den höheren Zwecken der Kirche dienen wollen; sie darf hier nicht ihre Talente und Fähigkeiten zur Schau stellen und zeigen wollen, was sie alles leisten kann, sie darf von den ihr zu Gebote stehenden Mitteln nur diejenigen zur Anwendung bringen, welche die Kirche brauchen kann. Die Kirche kann aber nicht alle Kunstmittel der Musik brauchen; manche derselben würden ihre Zwecke eher vereiteln als fördern. Wo die Musik in der Kirche alle ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel zur Anwendung bringen will, da hört sie auf, eine Dienerin der Kirche zu sein, da tritt sie als gleichberechtigt neben die Kirche, oder, was dasselbe ist, sie tritt als Gegnerin der Kirche gegenüber. Ich habe nicht nöthig, meine Herren, diese Sätze Ihnen gegenüber weiter zu rechtfertigen, sie bedürfen keiner Rechtfertigung vor Denjenigen, die von der Kirche und ihrer Bestimmung einen richtigen Begriff haben. Ich will nur noch kurz einen Einwurf berühren, der vielfach gegen die von mir geltend gemachten Forderungen erhoben wird, und der zum Zwecke hat, die diesen Forderungen nicht entsprechende moderne Kirchenmusik zu vertheidigen. Man weist auf die hohe artistische Schönheit hin, welche den bedeutendsten Werken dieser modernen Kirchenmusik zuerkannt werden müsse, und bezeichnet es als eine wahre Barbarei, dass man diese so schönen und für die Kirche bestimmten Tonwerke aus der Kirche verbannen wolle. Wir alle, meine Herren, erkennen es gewiss mit der grössten Bereitwilligkeit an, dass in den musicalischen Messen von Mozart und Beethoven und mehreren Andern ein hoher Grad artistischer Schönheit entfaltet sei, wir sind aber auch überzeugt, dass diese Schönheit hier am unrechten Platze entfaltet sei, und dass gerade durch diesen artistischen Glanz, der da, wo die Musik selbständig auftreten kann, vom höchsten Werthe sein würde, die fraglichen Tonwerke für die Kirche ungeeignet erscheinen, indem dieselben in dem prunkenden Gewande weltlicher Schönheit auftreten und nicht die Gestalt einer demüthigen Dienerin der Kirche an sich tragen. Lassen Sie mich diesen Gegenstand noch durch einen Vergleich erläutern, den ich nicht selbst erfunden, sondern dem goldenen Büchlein des verstorbenen, um die kirchliche Tonkunst hochverdienten Hofrathes und Professors Thibaut „Ueber Reinheit der Tonkunst" entnommen habe. Rosenroth und hellgelb sind an sich schöne Farben, und junge, anmuthige Kinder in diese Farben gekleidet, werden für Jeden eine liebliche Erscheinung sein. Wenn aber ein Maler die Gestalt unseres göttlichen Heilandes in seiner Menschheit malen wollte in einem hellgelben Leibrocke und rosenrothen Mantel, würden Sie ein solches Bild ertragen können? — Stellen wir also jedes Ding an den rechten Platz: die weltliche Schönheit in die Welt, in die Kirche aber nur die Schönheit der Demuth, die nicht glänzen, sondern nur höhern Zwecken dienen will. Sie aber, meine Herren, bitte ich, an alle Werke der kirchlichen Tonkunst mit Strenge und Unbefangenheit den Maassstab anzulegen, der in dem Satze ausgedrückt ist: „Die Kirchenmusik muss eine gehorsame und demüthige Dienerin der Kirche sein." Sie werden dann in Ihrem Urtheile niemals irre gehen.

Ueber die beiden Hauptarten der christlichen Kunst: Sculptur und Malerei.

Von B. Eckl in München.

b. Die kirchliche Malerei.

(Fortsetzung statt Schluss.)

An Gegensätzen darf es, besonders in grösseren Darstellungen, nicht fehlen. Allein so vortrefflich die Wirkung der Gegensätze sein kann, so darf der Eindruck des Ganzen doch keine blosse Wirkung der Gegensätze sein. Eine vorherrschende Idee muss diese für den harmonischen Totalausdruck verbinden. Niemals dürfen sie gesucht sein.[1]) In einem guten Gemälde

1) Uebelverstandene Gegensätze sind die Grundursache des Manierirten. Es gibt keinen wahren Gegensatz als der aus dem Wesen der Handlung oder der Verschiedenheit, sei es der Organe oder der Theilnahme, hervorgeht. *Diderot, Essais sur la Peinture, p. 11.*

muss Alles mithelfen, seinen Gegenstand auszusprechen, und nie möge der Beschauer sich zum Zweifel gereizt fühlen: wozu dies hier? — Darin vorzüglich zeigt sich der Stempel des echten Genie's, dass es aus dem Eigenthümlichen des Gegenstandes die besondere Regel für dessen angemessene Darstellung schöpft, wodurch es auch in jedem seiner Werke neu erscheint. Dagegen gibt es keine Ausartung, Ausschweifung und Verschrobenheit in der Kunst, wohin der Satz nicht verlockte: „Die Kunst komme der Natur gleich, weil der menschliche Geist in der Kunst auf ähnliche Weise, nach demselben Gesetze wirke, wie die Natur.“ Ist doch dieser Satz grundfalsch, indem die Kunst als Werk der Erkenntniss und des Willens nach ganz anderen Gesetzen wirkt als die Natur, deren Erzeugungen nothwendig sind.[1]) Eine gewisse scheue Ehrfurcht für das Altherkömmliche in der Darstellungsweise religiöser Gegenstände bewahrt die Kunst selbst vor Ausschweifungen. Doch hat diese Ehrfurcht billig ihre Gränzen; sie muss mehr auf Erfassung des Geistes und des Lebens, der einfachen sittlichen Würde, des frommen Ernstes, als des bloss Förmlichen gerichtet sein; sie muss die in diesem verschlossenen Keime zu entwickeln suchen; sie muss dahin streben, das alte Treffliche durch grössere Klarheit und Schönheit der Darstellung zu verjüngen.[2]) Glücklich übrigens der Künstler, dem es vergönnt ist, nur solche Gegenstände für seine malerischen Darstellungen auszuwählen, die dafür überhaupt geeignet sind und die auch seinem Genius vorzüglich zusagen! Dem christlichen Maler ist dies für das Gelingen seiner Leistungen besonders zu wünschen. Wie fühlbar ist nicht der Nachtheil, den die Sonderbarkeit, das Unmalerische, das Unpassende in den Bestellungen mancher Gemälde auf ihre Ausführung hatten, auch wenn sie Meisterhänden übertragen war! Viele Gegenstände liegen ganz ausser den Gränzen der Malerei, und auch bei einem malerischen ist die Auswahl des Gesichtspunctes, in welchem er aufgefasst und dargestellt wird, von der grössten Wichtigkeit. Die Freiheit des Malers sollte hierin, nur so viel es die Würde des Gegenstandes fordert, beschränkt werden. Bedarf es doch selbst zur besten Auswahl eben so vielen Scharfsinnes und feinen Tactes als gebildeten Geschmackes. Mit besonderer Vorsicht hat er zu prüfen, was in einer Begebenheit die Rede und was das Geberdenspiel zum vollständigsten Ausdruck der Handlung beitrage. Nur das letztere darf er ganz auszudrücken hoffen.[1]) Er darf sich aber auch oft bezwingen, den Gegenstand der Rede bloss anzudeuten. Dazu dient ihm vorzüglich das Geberdenspiel; manchmal aber können noch viele Nebendinge zur Vermehrung vollständiger Deutlichkeit beitragen. Die grösste Schwierigkeit ist da, wo die Rede nicht nur die Hauptsache, sondern auch von keiner bestimmten Handlung begleitet ist. So lässt sich z. B. in der Darstellung des Wunders bei der Hochzeit von Kanaan die Rede Jesu mittelst seiner Miene und Geberde, der Befolgung seines Befehles und der erfolgenden Bewunderung der Anwesenden ziemlich deutlich machen. Unendlich schwieriger ist dies in einem Bilde von Jesu nächtlicher Zusammenkunft mit Nikodemus. An einen vollständigen Ausdruck ist hier nicht zu denken. Doch kann der Maler sich ihm durch gute Charakterisirung der zwei Figuren nähern, wobei ihm auch noch das Feierliche einer nächtlichen Beleuchtung zu Statten kommt. Sein Jesus muss durch begeisterten Ernst in der Miene, durch Hindeuten auf die Brust und nach oben die Nothwendigkeit der Wiedergeburt für das göttliche Reich anzeigen; sein Nikodemus aber, der übrigens in der Tracht eines Pharisäers und jüdischen Rathsmitgliedes mit keinem der Jünger verwechselt werden kann, muss durch Miene und Geberde die grösste Verwunderung nebst grosser Lernbegierde zeigen.

Man sage nicht: wenn es bei christlichen Bildern bloss um Erbauung und Erhebung des Gemüthes zu thun ist, wozu noch die Sorgfalt für Richtigkeit und Reinheit der Zeichnung, für Schönheit der Formen u. dgl. Das hiesse zugleich der Kunst und ihrer Bestimmung Hohn sprechen. Wohl spricht in manchen Bildern des Giotto, des Joh. v. Fisole, des Ghirlandajo, des Philippo Lippi, des Joh. van Eick eine gewisse fromme Einfalt Jedermann an, ungeachtet ihrer Verstösse in der Zeichnung, in der Perspective, im Costume u. dgl. Aber diese Unregelmässigkeiten sind es doch gewiss nicht, was an diesen Bildern erbaut! Sie sind vielmehr für Manchen bei genauer Betrachtung störend, und, ständen sie allein, würden sie nicht von so grossen Schönheiten überstrahlt, wer würde sich an diesen Bildern erbauen? — Wem die Musen nicht hold sind, der vermag in der Kunst überall nichts. Aber in der christlichen wird Niemand Grosses, Einflussreiches hervorbringen, der sich nicht in Demuth einen Strahl jener reinen, liebevollen, freudigen Begeisterung vom Himmel

1) Rumohr, Ital. Forschungen, II. 419. Selbst der Naturalist Diderot (Essais p. 4) macht die richtige Einwendung gegen die sclavische Nachahmung der Natur: *Une figure humaine est un systéme trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe, ne jettent pas la production de l'art la plus parfaite à mille lieuis de l'oeuvre de la nature.*

2) Rumohr's Forschungen, II. 217.

1) Vgl. Fernow's römische Studien, III. 82.

erfleht hat, von welcher getrieben, die Boten des Weltheilandes schrieben und handelten.

Nur schön- und zartfühlende Seelen können — berechnen? nicht doch! aber freudig ahnen, mit welchem Schatze gottseliger Gedanken und Empfindungen diejenigen christlichen Bilder, die ihren Gegenstand würdig darstellen, christliche Gemüther seit Jahrhunderten bereichert haben, sie zugleich für so viele kraft- und saftlose Predigten entschädigend, die das Wort Gottes in nichtswürdigen Worten ersäufen, des Christenthums Würde verkleinern und, aller seiner Kraft ermangelnd, die Seele mit Langerweile einschläfern.

Die Werke der antiken Malerei können denen der grossen christlichen Maler des XVI. Jahrhunderts nicht gleich gestellt werden, weder was die Kunst des Malers, noch was die Tiefe und Innigkeit der Empfindung, noch endlich was die innere Grösse der höchsten Gegenstände der Kunst angeht. Die antike Malerei blieb wohl immer durch das Vorherrschen der Formen vor den Lichtwirkungen der Plastik näher als die neuere Malerei es ist. Schärfe und Bestimmtheit der Zeichnung, Getrennthalten der einzelnen Figuren, um ihre Umrisse nicht zu verwirren,[1]) gleichmässige Lichtvertheilung und durchgängig klare Beleuchtung, Vermeidung starker Verkürzungen, ungeachtet der feinsten Kenntniss der Linearperspective: dieses und Aehnliches war immer der antiken Malerei eigenthümlich, wie ja überhaupt das ganze Griechenthum mehr einen plastischen, bildsäulenartigen Charakter als einen malerischen trägt. Auch das rein Technische, die Oelmalerei, gewährt der neueren Kunst Vortheile, welche die alte entbehren musste. Was ferner die subjective Empfindung betrifft, das Gemüth der Künstler, welches sich in ihren Werken abspiegelt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass unter den christlichen Völkern des Abendlandes, den romanischen wie den germanischen, das Princip der Persönlichkeit und der subjectiven Innerlichkeit des Gemüthslebens ungleich tiefer erfasst und entwickelt ist, als dies im classischen Alterthum möglich war. Endlich stehen auch die Hauptgegenstände der christlichen Kunst: das Leben Christi und seiner jungfräulichen Mutter und aller Heroen des christlichen Glaubens, an innerer Grösse und Tiefe und an idealer Wahrheit gewiss über allem, was die hellenische Malerei darstellen konnte; denn wenn auch bei Gegenständen einer und derselben Art, wie bei der obengenannten Alexander-Schlacht aus Pompeji und der Konstantin Schlacht Raphael's im Vatican, es vielleicht unentschieden bleibt, welches dieser beiden Werke das andere an innerer Grösse übertreffe — denn beide haben an Grossartigkeit der Auffassung wie einer welthistorischen Tragödie und an dramatischer Lebendigkeit ihres Vortrages nicht ihres Gleichen —, so kann doch eben aus dieser künstlerischen Vollendung beider mit Sicherheit gefolgert werden, dass, wo die ideale Grösse der Objecte zu Gunsten der christlichen Kunst feststeht, auch die ihr entsprechende subjective Auffassung und Darstellung ihr zu Gute kommen müsse. Bilder wie das Abendmahl Christi und seiner Jünger,[1]) in welchem Leonardo da Vinci in den Köpfen des Heilandes und der Apostel das Typische wie das Portraitmässige überwunden und ideale Wirklichkeit geschaffen hat, die eben so wahr und lebendig als edel und geistvoll ist;[2]) Wunder der Kunst, wie die Transfiguration und die Sixtinische Madonna von Raphael, worin die Augen der Mutter und des göttlichen Kindes, voll Lieblichkeit und Hoheit, von Licht und Anmuth erfüllt, wie in die Unendlichkeit schauen, beide Welten umfassend; Wunderwerke wie das jüngste Gericht Michel Angelo's, in welchen die ganze Gewalt der Kunst und in ihren Gestalten, Gedanken und Leidenschaften offenbart und geschaut werden, deren Eindruck unauslöschlich haftet:[3]) Maler und Bilder der Art hat die vorchristliche Zeit nicht besessen. Gewiss, den Michel Angelo hat an Feuer des Geistes und Grossartigkeit der Gesinnung kein Maler je übertroffen; nur in der Erfindung, der Mutter aller wunderbaren Dinge, im Ausdrucke, in der Mannigfaltigkeit der Gedanken und Motive und vor Allem in jener unaussprechlichen Schönheit und Anmuth der Seele hat Raphael eine Höhe erreicht, die keiner je übertreffen wird.[4])

(Schluss folgt.)

1) Quintillian VIII. 5, 26 hebt ausdrücklich hervor, dass, wenn die Maler mehrere Figuren auf die Tafel malen, sie die scharf von einander abgränzen, damit die Schatten nicht auf einander fallen. Vergl. Hettner's Vorschule der bildenden Kunst bei den Alten. I. 308 fl., 319.

1) Vgl. hierüber Goethe an Zelten, 2, 422 fl.

2) Vgl. L. Schorn, Zu seiner Uebersetzung des Vasari, III. 1, 24.

3) Vasari, V. 351 u. 352.

4) Vasari, I. 391, III. 1, 249 u. Guhl's Künstlerbriefe, II. 94 fl. Vgl. auch v. Lasaulx, Philosophie der schönen Künste. S. 103—106.

Gothische Kirchenstühle.

Mittelalterliche Holzschnitzerei aus der Kirche zu Bechtolsheim, Rheinhessen, gezeichnet von C. Wimmer. Mainz, Victor von Zabern. 1873. gr. 4. 24 Bl.

Die vorliegende Publication liefert unter dem allerdings etwas zu allgemein gehaltenen Titel einen höchst schätzenswerthen Beitrag zur Kenntniss des mittelalter-

lichen Kunsthandwerks und der Denkmalkunde unserer engeren Heimath, der um so werthvoller ist, als er sich auf bisher in weiteren Kreisen gänzlich unbekannt gebliebene Kunstwerke bezieht, welche in ihrer Art und in der Vollständigkeit ihrer Zahl nur in einem zweiten Falle bekannt sind. Es sind die gothischen Kirchenstühle der Kirche zu Bechtolsheim. Chorgestühle aus gothischer Zeit findet sich in zahlreichen Beispielen erhalten; nach Einrichtung und Ausstattung sind dieselben vielfach beschrieben, und somit fehlte es bei der Anfertigung neuer Arbeiten der Art nicht an Vorstudien und geeigneten Vorbildern. Ganz anders dagegen verhält es sich mit den gewöhnlichen Kirchenbänken. Nur in wenigen Fällen mögen dieselben eine reichere, künstlerische Ausstattung erfahren haben, da sie wahrscheinlich erst im späteren Mittelalter mehr in Aufnahme kamen, und dem blossen Bedürfniss entsprechend durchweg in der einfachsten Weise construirt und ohne weiteren Schmuck waren. Ausser der Kirche zu Bechtolsheim besitzt die Kirche zu Kiedrich im Rheingau noch in voller Zahl ihre ursprünglichen, am Schluss der gothischen Kunstweise gefertigten Kirchenbänke, und merkwürdiger Weise stammen sie von demselben Meister. Die an letztgenanntem Orte wurden früher sowohl wegen der günstigen Lage, wie durch theilweise Veröffentlichung (Heideloff, Ornam. 4. H. 22. Tf. 4; Statz und Ungewitter 186, 5—8; vergl. Lotz, Kunsttopogr. I. 321) bekannt und lenkten die Aufmerksamkeit auf sich. Die bis jetzt ganz verborgen gebliebenen Stühle von Bechtolsheim liegen nun in einer umfassenden Veröffentlichung vor.

Was diese Kirchenstühle vor Allem auszeichnet, ist die mit Rücksicht auf den Gebrauch so nothwendige Derbheit in der Anlage und Einfachheit in der Gesammtform, Vorzüge, welche sie gegenüber den oft so unpraktischen Arbeiten der modernen Aftergothik zu wahren und echten Mustern ihrer Gattung machen. Die Stühle bestehen aus je zwei schmalen, hohen Wangenstücken von schwerem Holz, zwischen welche sich eine schlichte Brüstung einzieht, an welcher nach vorn ein unbewegliches Sitzbrett von geringer Tiefe und nach rückwärts ein einfacher Kniesehemel anlehnt. Die Wangenstücke sind entweder schlicht viereckig abgeschlossen oder es steigt der hintere Pfosten des Rahmens etwas in die Höhe und schliesst, von einem derben Knauf bekrönt, nach vorn mit einer einfachen Profilirung sich an die Oberkante der Wange an. In der Ansicht zeigen die Wangen einen Rahmen um eine vertiefte Füllung, die beide keine Untertheilung haben. Rahmen, wie die Vorder- und Rückseite der ersten Stühle in der Reihe derselben tragen ein nur etwa zwei Millimeter tief ausgestochenes Ornament, während in den Füllungen das mit höchster Feinheit geschnittene Maasswerk auf den Grund aufgesetzt ist. Die Stühle waren, wie aus den Spuren noch ersichtlich, in allen Theilen bemalt; in Kiedrich hatte sich die Bemalung fast vollständig erhalten und ist jetzt entsprechend ergänzt worden. Das Flachornament bietet eine unerschöpfliche Fülle von pflanzlichen Motiven, die an Stäben emporranken, oder von gewundenen Bandmustern. Eben so reich sind die schönen Maasswerkfüllungen und die stylisirten Blumenmotive. In den grossen Schriftmotiven, welche theils in schmalen Bändern angeordnet sind, theils in kolossaler Grösse die Flächen der abschliessenden Stühle bedecken, erreicht der kunstgeübte Meister die Höhe. In einer solchen Inschrift hat er uns glücklicher Weise seinen Namen und die Entstehungszeit seiner Arbeit überliefert.

Diß · werck · hait · gemacht · Erhart · valckener von ·
Abensperg · uß · baiern · In · dem · Iar da · man ·
zalt · nach · cristi · unserß · lieben · hern geburt ·
m · ccc · l xxxx vi · Iar ·

Das Gestühl zu Kiedrich wurde inschriftlich erst 1510 von demselben vollendet und dabei bemerkt, dass der Meister in Gau-Odernheim wohnhaft gewesen. Auch sind verschiedenene Anrufungen und schöne Sinnsprüche zwischen den Ornamenten eingeschnitten, z. B.: O · Maria · hilf · unsz · — hab · got · lieb · vor · ale ding · — got · sy · mit · unsz · alle · zeit · u. s. w. Die Stühle sind, wie aus dem beigegebenen Grundriss der interessanten Kirche ersichtlich, ebenso wie in Kiedrich in die Flucht der Pfeiler der Art eingestellt, dass sie in das Mittelschiff und in die Seitenschiffe reichen.

Die Ausstattung des kleinen Werkes ist musterhaft. Die Ornamente sind mit Stylgefühl und vollkommener Sicherheit in einfacher Ueberdruckmanier gegeben, und so war es möglich, den Preis (2 Thlr.) so niedrig zu stellen, dass sich eine grössere Verbreitung hoffen lässt. Das Verdienst dieser Arbeit ist ein doppeltes: einmal werden dadurch fast einzig dastehende Kunstwerke aus dem Dunkel der Vergessenheit gezogen, damit zugleich aber auch für verwandte Neuarbeiten vorzügliche Vorbilder geboten, und in diesem Verdienst liegt zugleich die beste Empfehlung des Werkes selbst.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 18. Köln, 15. September 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die Gothik jenseit des Oceans.

Es ist ein erfreuliches Zeugniss für die innere, welt- und zeitüberwindende und kaum zu bezwingende Entfaltungskraft der Gothik bei ihrer Anwendung auf dem christlichen Kunstgebiete, dass allerorten nunmehr ihr Sieg entschieden ist, dass Renaissance und Rococo und Spritzenhansstyl nicht mehr in Betracht kommen, wenn es sich um den Bau einer Kirche handelt, auch die Frage nach Erfindung eines neuen religiösen Zukunftsstyles auf die lange Bank geschoben worden ist. Unsere guten Freunde in America können es von uns bei dem idealen Bündniss, das uns umschliesst, wohl erwarten, dass wir bei passender Gelegenheit ihren Bestrebungen unser ermunterndes Augenmerk zuwenden, zumal wenn sie mit praktischen Rathschlägen hervortreten, die *mutatis mutandis* in mancher Beziehung auch für uns beherzigenswerth sind. Ein höchst umsichtiger, in seinem Fache wohlgewiegter Architekt, Nikolas Gonner, hat in Dubuque, Iowa, eine Reihe von Rathschlägen beim Baue katholischer Kirchen in America durch die Luxemburger Gazette daselbst veröffentlicht, welche ein feinfühlendes Kunstverständniss, praktische Geschultheit im Anschmiegen an die örtlichen Verhältnisse und eiserne Consequenz im Festhalten eines scharf ausgeprägten principiellen Standpunctes bekunden. Es thut gut, wenn wir uns selber in diesen Vorschlägen bespiegeln, wir werden aus der Kenntnissnahme von diesen Vorschlägen Nutzen und Anregung ziehen. Wir beginnen mit der

Einleitung.

Eines der grossen Verdienste der romanischen Schule besteht bekanntlich in dem von ihr angeregten Studium der Meisterwerke des Mittelalters auf dem Gebiete der Dichtung, der Baukunst, der Malerei und aller andern dahin einschlagenden Erzeugnisse künstlerischer Thätigkeit. Die Ergebnisse dieser Forschung brachten die auf heidnischer Grundlage ruhende classische Kunst zu Fall; die Bauhütten an den in Restauration genommenen Domen lieferten kunstgebildete Handwerker und Meister, und viele der aus dieser Schule hervorgegangenen Männer überragen in ihrer Art die besten auf Hochschulen gebildeten Fachleute. In Europa wuchsen in Folge dessen allerorten neue, im christlichen Sinne entworfene Gotteshäuser wie aus der Erde hervor oder traten an Stelle der in Form heidnischer Tempel dargestellten christlichen Kirchen.

Männer wie A. Reichensperger, Zwirner, Kreuser, Pugin, Lassus, Viollet le Duc und viele Andere brachten das Mittelalter wieder zu Ehren; überall in den Diöcesen bildeten sich Vereine um die Neubauten würdig zu gestalten, die alten Kirchen im Sinne der Vorfahren zu restauriren, dieselben von dem Auswuchse des Rococo zu befreien und überhaupt auf dem Gebiete christlicher Kunst zu retten, was zu retten war. Hier in America, und besonders im Westen, haben wir zwar keine aus dem Mittelalter überlieferten Gebäude zu erhalten, wir haben verhältnissmässig wenige im Zopfstyl errichtete Tempel zu zerstören, aber wir haben desto mehr Neubauten zu leiten. Die Opferwilligkeit ist nicht klein, aber was uns fehlt, sind kundige Meister und geübte Hände einerseits, Geschmack und Anleitung zum Bessern andererseits. Treten wir in die Fusstapfen des alten Deutschlands, befolgen die dort gesammelten Erfahrungen,

suchen im Priesterstande und durch denselben beim Volke Geschmack für das Schöne in der Kunst zu wecken, und mit der hier in allen Fächern entwickelten Energie wird es nicht lange dauern, bis die bessere Bahn durch den Urwald des Materialismus gebrochen ist. Vor Allem hüte man sich vor Uebertreibung, gehe langsam, aber sicher auf dem bereits angebrochenen Pfade zum Bessern weiter.

Der Zweck, den ich durch die nachfolgenden Artikel zu erreichen suche, ist der, den Gemeinden, die sich zum Baue vorbereiten, auf Erfahrung beruhende Rathschläge zu geben, sie vor den leider so oft vorkommenden Missgriffen zu bewahren und sie beim Errichten von Gotteshäusern auf die rechte Bahn christlicher Kunst zu führen. Wie gerade bei den Deutschen Europa's die mittelalterlichen Schöpfungen die wärmste Pflege gefunden, so mögen auch die Deutschen hier in America zeigen, dass ihr tiefer Sinn für das Schöne nicht ganz im allmächtigen Dollar aufgegangen! Mögen sie auf dem Gebiete der Kunst, wie auf dem der Geselligkeit und Gemüthlichkeit beweisen, dass unter der wärmenden Sonne des Katholicismus schönere Blüthen treiben, als unter dem kalten Nebel des starren Puritanismus!

I.

Beschaffung der Mittel.

Da hier in America nicht wie in Europa die kirchlichen Gebäude meistens durch die weltliche Autorität erbaut, beaufsichtigt und unterhalten werden, sondern einzig und allein dem Bedürfniss und der Opferwilligkeit der religiösen Gemeinde ihre Entstehung verdanken, so fällt auch natürlich dieser Gemeinde die Wahl des Bauplatzes, die Beschaffung der Mittel zur Ausführung des Baues, überhaupt alles dahin Einschlägige zu. Es wird am besten sein, mit der Beschaffung der Mittel zu beginnen.

Ist die Zahl der Gläubigen der Art, dass dieselbe in einer Stadt oder Ansiedlung sich im Stande hält, ein Gotteshaus zu errichten, für den anzustellenden Pfarrer zu sorgen, so wie alles zu den gottesdienstlichen Handlungen nöthige Mobiliar etc. zu beschaffen, so ist es ihre Pflicht und Schuldigkeit, zum Bauen zu schreiten. Wohl werde dieser Schritt überlegt, die Mittel weislich erwogen, die Kosten annähernd berechnet! Besondere Rücksicht ist beim Anschlag auf ein **würdiges, anständiges** Gotteshaus, das auch für die Zukunft noch genügt oder einer Vergrösserung fähig ist, zu richten. Dann ist die Zeit, dass die Mitglieder der Gemeinde sich versammeln, ein Comite zu dem Zwecke erwählen und wo möglich einen fähigen Mann an die Spitze stellen. Ist ein Geistlicher in der Nähe, so verschmähe man seinen Rath nicht; nimmt das Bisthum die Sache von vornherein unter seinen Schutz, um so besser. Hat das Comite Alles weislich erwogen, einen Ueberschlag der Kosten, nicht allein des Baues und des Mobiliars, sondern auch des Unterhaltes der Pfarrei vorgelegt, dann appellire man an die Freigebigkeit der Mitglieder, indem man ihnen die Erhabenheit des Zweckes ans Herz legt und sie der Pflicht und Schuldigkeit gemahnt. Gut wird es sein, wenn doppelte Subscriptionslisten, die eine für den Bau, die andere für den Unterhalt der Pfarrei umgehen. Das Comite erlangt hiedurch eine klare Einsicht, und weiss Bescheid über die Möglichkeit des Unternehmens. Unbedingt nöthig ist es, mit den Listen zu jedem Einzelnen hinzugehen, ihn an seine christlichen Pflichten zu mahnen, ihm die Dringlichkeit der Sache ans Herz zu legen und wo möglich diejenigen zuerst unterschreiben zu lassen, von denen die höchsten Beiträge erwartet werden. Dies gibt Anlass zu einem löblichen Wetteifer, und mancher zähe Patron schämt sich, einen kleinern Betrag zu zeichnen als sein Nachbar, der nur halb so viel Land und mehr guten Willen hat.

Zugleich vergesse man aber nicht, bei Andersgläubigen, besonders Americanern, vorzusprechen. Wird auch bei manchem die Liste zurückgeschoben, bei andern wird jedes löbliche derartige Unternehmen unterstützt, wenn auch nicht immer der Sache selbst willen, sondern aus Speculation. Selten wird es zutreffen, dass die ganze Summe für den Bau, wenn auch pro rata zu bezahlen, aufgemacht werden kann. Wird zwischen der Hälfte und zwei Dritteln gezeichnet, dann möge man beginnen. Die Opferwilligkeit der Mitglieder wird nicht so leicht erlahmen, und sollten auch für den Anfang noch Schulden auf dem Gebäude lasten bleiben, immer finden sich später die Mittel zum Decken derselben, und eine Anleihe auf ein Gotteshaus ist dem Capitalisten eben so sicher, als Onkel Sam's Siebendreissiger. Allmählich vergrössert sich die Gemeinde; die neuen Ankömmlinge helfen die alte Schuld abtragen; Collectionen bei besonderen Gelegenheiten, als z. B. beim Grundsteinlegen, bei der Einweihung, bei der Glockentaufe sind auch mit in Anschlag zu bringen, und hat die Gemeinde einmal ihren Seelsorger, so findet er hundert Mittel, um das Pfand, das auf dem Eigenthum lastet, einzulösen und die später eingehenden Gelder für Mobiliar und Verzierung der Kirche zum Besten zu verwenden. Bauvereine, deren Mitglieder sich zu einem regelmässigen monatlichen Beitrage verpflichten, können bei gutem Willen namhafte Summen zusammenbringen. Es wird hier am Platze sein, zu erinnern, dass die Erlaubniss

des Diöcesan-Bischofs zum Baue einer Kirche oder Capelle nöthig ist.

Vor einigen Mitteln, Geld zu beschaffen, möchte ich die Katholiken besonders warnen; dieselben sind nicht im Geringsten dem Geiste der Kirche entsprechend und **sollte daher unter allen Umständen davon abgesehen werden.** Ich meine Lotterieen und die in die Classe der Bälle, Tanzvergnügungen, Fairs und Picnics schlagenden Unterhaltungen. Mit Recht treten die Bischöfe mit aller Schärfe gegen diese Projecte auf: ist es doch schon vorgekommen, dass in solchen Fällen Drohungen nichts halfen und die härtesten Strafen über Pfarreien verhängt werden mussten. Die Mittel können in keinem Falle durch den Zweck geheiligt werden.

Dass zu leistende Lieferungen von Materialien, als: Holz, Steine, Sand etc., zu berücksichtigen sind, versteht sich von selbst. Auf versprochene Handarbeit rechne man nicht zu viel. Eben sowohl als vor zu grosser Aengstlichkeit ist gegen Leichtsinn beim Kirchenbaue zu warnen. Ewige Schande bleibt es für eine Gemeinde, wenn es dahin kommt, dass ihr Gotteshaus wegen Schulden verkauft wird. Glücklicherweise ist dieser Fall selten, doch leider auch schon dagewesen.

Sieht man zurück, wie in früheren Zeiten der Bau der Dome selbst in kleineren Städten möglich war, so wird man finden, dass zuerst das Chor, dann das Transept, dann erst die Langschiffe und zuletzt die Thürme beendigt wurden. Zuweilen richtete man die ganze Kirche her und schloss dieselbe statt mit Gewölben, Anfangs mit einer hölzernen Decke ab; erlaubten es später die Mittel, so wurde fertig gebaut. Statt des kostspieligen Bleidaches wurden Schindeldächer aufgelegt. Alles dies sind Winke, die auch noch heute ihre praktische Anwendung finden können.

In keinem Falle eile man zu sehr mit dem Baue; besser man behelfe sich einige Jahre mit einem Missionshause, bis die Gemeinde stark genug ist, statt dass man, wie dies nur zu häufig geschieht, in der Hast ein Gotteshaus herstellt, das eine Schande für die Gemeinde ist und wie ein Dintenklecks auf der Landschaft ruht. Ueberlasst es den Andersgläubigen, Meetinghäuser zu bauen: der katholische Cultus verlangt würdige Gotteshäuser.

II.

Wahl des Bauplatzes.

Wird nicht, wie dies sehr oft der Fall ist, der Gemeinde von einem Wohlthäter der Platz zu dem Gotteshause geschenkt, so sehe man beim Ankaufe auf eine centrale Lage, damit es Allen so leicht als möglich wird, den religiösen Pflichten nachzukommen. Bevor man aber zum definitiven Kauf schreite, versichere man sich gewiss, dass keinerlei Lasten auf dem Eigenthum haften und alle Titel in der Ordnung seien. Der geringste Fehler in dieser Hinsicht wird immer theuer zu stehen kommen.

In Anbetracht der Grösse des Grundstückes ist zu berücksichtigen, dass dasselbe nicht allein Raum genug enthalte für die Kirche und den Kirchhof, sondern zugleich für Pfarrhaus, Schule und Lehrerwohnung. Einige Acker Land für den Pastor und Lehrer sind unentbehrlich.

Steht die Wahl frei zwischen offenem Lande und Wald, dann entscheide man sich unbedingt für den Wald. Wie schön ist es, wenn riesige Eichen die Gräber der Lieben überschatten, oder ein Saum von Tannenwald sich um Kirche und Schule zieht. Selbstverständlich ist so weit abzuholzen, dass der Windbruch keinen Schaden thut und der nöthige Raum zum Feldbau gewonnen wird.

Wo möglich sollte das Gotteshaus auf einer Anhöhe stehen, erhaben über das Alltägliche, damit es weit hinaus schaue ins flache Land und Zeugniss gebe von Gottes Ehre und der Menschheit Glaube. Die Wahl einer Anhöhe oder eines Berges hat aber noch einen andern, einen sehr reellen, pecuniären Vortheil, den nämlich, dass man sicher ist, mit den geringsten Ausgaben die besten Fundamente zu finden.

Steht die Wahl der Seite des Berges frei und sind sonst keine Hindernisse im Wege, dann zaudere man nicht, das Gebäude an der Ostseite aufzuführen; es erhält dadurch einen gewissen Schutz gegen die rauhen Westwinde und das Dachwerk ist vor vielen Reparaturen gewahrt.

In keinem Falle vernachlässige man die Kirche zu orientiren, d. h. die Längenaxe von Westen nach Osten zu richten. Es ist eine uralte Sitte, wie der h. Karl Borromäus in seinen Vorschriften zum Kirchenbau hervorhebt *(Act. Med. Conc. Prov. IV. pag. 123)*, die während des ganzen Mittelalters treu festgehalten wurde. Nur in der neuen classischen Zeit handelte man in diesem Puncte sehr willkürlich, besonders in Städten, um dem Haupteingange eine gefällige Lage zu der vorübergehenden Strasse zu geben.

Bis hieher habe ich von der Wahl eines Bauplatzes für eine Landgemeinde gesprochen. In Städten ist die Sache selbst nicht ganz so leicht. Man ist einestheils beschränkt durch die Eintheilung der Bauplätze und Strassen, und muss anderntheils des Gottesackers in der Nähe der Kirche entbehren; dahingegen kommt es nicht

so sehr auf eine centrale Lage an, indem die Entfernung von einigen Häuservierteln mehr oder weniger bei guten Wegen nicht von Bedeutung ist. Jedenfalls muss auch hier genügender Raum sein für Kirche mit Umgang, Schule mit Spielplatz und Pfarrhaus mit Garten.

Als Bauplatz ist so viel wie möglich die Ecke eines Viertels auszuwählen, und kann man auf eine kleine Anhöhe bauen, um so besser. Jedenfalls meide man die Nähe von geräuschvollen Etablissements, als Fabriken, Bahnhöfen, Märkten, Hallen u. s. w.

In Anbetracht der Titel des Grundeigenthums heisst es doppelt vorsichtig sein. Auf eine sogenannte Lease zu bauen, davon ist total abzurathen; besser man warte etwas länger und erwerbe käuflich den nöthigen Grund und Boden.

Auch hier unterlasse man nicht den altchristlichen Brauch, die Kirche nach Osten zu richten.

III.

Kosten des Baues. — Anordnung.

Bekanntlich ist es nicht möglich, ohne Pläne und genaue Voranschläge den Betrag festzustellen, den ein Gebäude kosten soll, und wie weit dann oft noch diese Abschätzungen von der Wahrheit entfernt sind, ist nur zu bekannt als dass ich weiter hier darauf eingehe; aber für eine Gemeinde, die im Begriffe steht, zu bauen, wird es immer gut sein, sich eine Idee, wenn auch nur eine annähernde, machen zu können, was für Mittel erforderlich sind, um das gesteckte Ziel zu erreichen. Ich gebe desshalb hier verschiedene Anhaltspuncte, auf wirklich ausgeführten Bauten (von mittlerer Grösse) und dem endgültigen Kostenpreise beruhend. — Durchgehend enthielten die den Berechnungen zu Grunde gelegten Kirchen Platz, nicht knapp gemessen, für 200 bis 400 Sitze. Der Quadratfuss des lichten Raumes einer aus Brick- oder Mauerstein unter günstigen Umständen errichteten Kirche, mit Thurm aus demselben Material bis zu 1/2 oder 2/3 seiner Höhe aufgeführt, mit Sacristei und Taufcapelle, starken Gespärren, Schindel- oder Schieferdächern, flacher geplästeter Decke und im Ganzen solide, aber nicht luxuriös, complet dargestellten Kirche, ohne Mobiliar, kostet von 2 1/2 bis 4 Dollars. — Hat dieselbe statt der flachen Decke Wölbungen mit Hausteingraten und dem nöthigen Strebewerk, so stellt sich der Preis per Quadratfuss von 3 bis 6 Dollars. Legt man den lichten innern Cubikinhalt des Gebäudes, soweit dasselbe durch Mauern eingeschlossen ist (also ohne Dächer) zu Grunde, so stellt sich für die ungewölbte Kirche der Preis per Cubikfuss von 8 1/4 bis 13 und für die gewölbte von 10 bis 20 Cents. Diese Preise sind so zu sagen als Minima zu betrachten. Man kann annehmen, dass, wenn der ganze Flächenraum der Kirche, des Chores, der Taufcapelle, der Sacristei, des Thurmes etc. auf die Anzahl der Sitzplätze vertheilt wird, auf jeden Sitz etwa 15 bis 18 Quadratfuss kommen. Hiernach wird man durch einfache Multiplication zu der annähernden Preisbestimmung des Baues gelangen.

Will man z. B. eine gewölbte Kirche für 300 Sitze herstellen, so wird dieselbe im Minimum 300 mal 15 oder 4500 Quadratfuss enthalten und daher 4500 mal 3 oder auf wenigstens 13,500 Dollars zu stehen kommen. Zur grösseren Sicherheit nehme man lieber die höhere Ziffer. Hat man den muthmaasslichen Betrag, auf der beabsichtigten Grösse beruhend, dann ergibt sich so zu sagen von selbst die Rate des Beitrages für die Familie und demgemäss die Möglichkeit des Baues.

Das Mobiliar, in einem der Kirche entsprechenden Style hergestellt, bestehend in Glocken, Orgel, Bänken, Beichtstühlen, Predigtstuhl, Communionbank und Altären etc. kostet gewöhnlich eben so viel als das Viertel bis Drittel des Baues.

Da die nöthigen Paramente und gottesdienstlichen Gefässe zum öftesten besondere Spenden wohlthätiger Christen sind und Manches davon durch fromme Frauenhände gewirkt wird, so nehme ich diesen Punct nicht in Betracht, da er so wie so nicht zum eigentlichen Baue, der hier doch nur ins Auge gefasst werden soll, gehört. Eben so erachte ich es nicht für nöthig, muthmaassliche Berechnungen über den Unterhalt der Pfarrei anzustellen; die Sache ist so einfach, dass Jeder sich eine annähernde Idee darüber bilden kann und jeder Geistliche genaue Angaben liefern wird, wenn darum befragt.

Hinsichtlich der inneren Anordnung, der Verhältnisse von Chor und Langhaus etc. Länge, Breite, Höhe etc. zu geben, halte ich nicht für angemessen, da jeder einzelne Bau in seiner Art seine Eigenthümlichkeiten haben wird, sollen die Kirchen nicht schablonenmässig nach Art der Casernen ausfallen. Ich will nur einige allgemeine Angaben einschalten, die im Mittelalter so feststehend waren als die Dome selbst.

Das Chor mit dem Altare, auf dem täglich das unblutige Opfer dargebracht wird, sei der am meisten auch architektonisch verzierte Theil der Kirche; es soll etliche Stufen höher liegen als der Rest des Tempels. Man gebe dem Gebäude, wenn irgend thunlich, im Grundriss die Kreuzesform.

An das Chor schliesse sich die Sacristei an der Nordseite an. Gut ist es, wenn zwei derselben vorhanden

oder die eine zweistöckig; dann wird genügender Raum zur Aufbewahrung der Paramente und Archive gewonnen. In jedem Falle sollten dieselben gewölbt, diebes- und feuersicher sein.

An den Westgiebel lehne man den Thurm, kräftig gemauert, die schlanke Spitze nach oben zeigend, an, mit genügendem Raume für drei Glocken. Sein unterer Theil bildet eine Vorhalle zum Kirchenschiff. An ihn können dann einerseits die Taufcapelle und andererseits die Treppe zum Thurme und der Emporbühne anstossen. Zu breite Kirchen vermeide man; jedenfalls mache man dieselben dann mehrschiffig.

IV.

Styl der Kirche.

Für eine katholische Kirche gibt es so zu sagen nur einen Styl: **„der gothische"**. Ich kann hier nicht besser thun als Aug. Reichensperger's Meinung, eine Autorität auf diesem Gebiete, zu citiren: Fingerzeige auf dem Gebiete der christlichen Kunst, pag. 25; Ausgabe 1855. Er sagt:

> „In dem Spitzbogenstyl spricht die christliche Kunst dem Principe nach ihr letztes Wort, was indess die Fortbildung ins Unendliche nicht ausschliesst... ein eben so festes als entwicklungsfähiges Bildungsgesetz ist gefunden; jeder Einzelheit ist Ort und Maass gewiesen und Alles fügt sich harmonisch zu einem schönen Ganzen... Majestät ist mit Anmuth, kühnster Aufschwung mit besonnenem Maasshalten gepaart, ... überall ein tiefes, geistiges Leben hervorquellend, welches Verstand, Phantasie und Begeisterung in wunderbarer Wechseldurchdringung abspiegelt."

Neben diesen geistigen Vorzügen, man erlaube den Ausdruck, hat der Spitzbogenstyl sehr materielle Vortheile. In kunstgewandten Händen schmiegt er sich jeder Form, jedem Materiale an; gerade das ist ein specifischer Vorzug, den er vor allen anderen Bauarten hat, dass seine Principien, sowohl im Grossen als im Kleinen, ihre ganze Eigenthümlichkeit bewahren. Wie seine Vortheile hat der gothische Styl auch seine Eigenheiten, die, weit entfernt ihm zum Nachtheile zu gereichen, ihn um so mehr zum Kirchenstyle stempeln. Da beim katholischen Cultus Alles, selbst das Geringste, auf Wahrheit beruht, so sträubt sich auch sein Styl gegen Schein und Trug. Die alten Baumeister des Mittelalters kannten keine architektonischen Lügen, wie die Neuzeit, wo armseliges Plästerwerk den Stein, feine Cementstücke die Hausteinarbeit ersetzen müssen.

Ein Vorwurf, den man im Allgemeinen dem gothischen Style macht, ist der seiner Kostspieligkeit; aber dieser Vorwurf trifft nur die Scheingothik, welche, die wahren Grundsätze nicht kennend, statt Stein Holz, statt Steingewölben plafonnirte, gewölbeartige Decken, statt künstlerischem Maasswerk gusseiserne Schnörkel verwendet. So kann es zum Beispiel mit Zahlen bewiesen werden, dass selbst bei den hiesigen niedrigen Holzpreisen ein steinernes Gewölbe nicht um Vieles theurer ist als ein solches mit hölzernen Rippen, gelatteten und geplästerten Kappen, abgesehen von Akustik, Feuersicherheit und Dauerhaftigkeit. Die mittelalterlichen Werkmeister kannten das Gesetz, dass eine Mauer mit Strebepfeilern stärker sei, als eine andere, bei der dasselbe Quantum Material auf egale Dicke vertheilt ist.

Weiter wolle man keine Zwergdome bauen mit Wimpergen, Fialen und Kreuzblumen an allen Ecken und Enden.

Ich kenne Dorfkirchen in ihrer Einfachheit schöner als solche gefehlte Prunkbauten, die ein armseliges Zeugniss ablegen von dem Unverstande und der Unbeholfenheit der Baumeister.

Aber der gothische Styl hat ausser den besagten noch andere grosse Vortheile. Die Temperatur der Kirche ist ebenmässig; die Gewölbe geben eine gute Akustik, wie jeder Pfarrer weiss, der in einer steingewölbten Kirche predigt. Die Reparaturen sind so zu sagen Null und die Feuergefährlichkeit ist auf ein Minimum reducirt; sind doch bei der letzten Belagerung von Strassburg die Dächer der Kathedrale total abgebrannt, ohne die Gewölbe zu schädigen. Wie sich unsere deutschen Vorfahren halfen, wenn die Mittel einer Gemeinde beengt waren, habe ich schon vorhin angedeutet; es fiel ihnen nicht ein, ihre Kirche nicht zu wölben, o nein, sie errichteten von vornherein z. B. das Strebewerk und fügten die Gewölbe ein, wenn die Mittel es erlaubten.

Für Landkirchen empfiehlt sich der frühgothische Styl; besonders einfach in seinen Formen, billig in der Ausführung, erfordert er weniger geübte Arbeiter, aber einen desto feinfühlenderen Architekten. Da meine Rathschläge nur an die Deutschen gerichtet sind, so trifft mein Augenmerk auch nur den deutsch-gothischen Styl und kommt der englisch-gothische hier nicht in Betracht. Es ist eben so unpassend für eine deutsche Gemeinde im englisch-gothischen Style zu bauen, als es unschicklich ist.

Dem romanischen oder Rundbogenstyle seine Berechtigung als kirchlicher Baustyl abzusprechen, wäre unrecht. Er hat herrliche Tempel geliefert, wobei ich z. B. nur an den Dom zu Speier, die Basilika zu Echternach zu erinnern brauche; aber mit seinem Anklange an die Motive des heidnischen Tempels, den Grundriss der

römischen Basilika, waren seine Formen nicht geweiht durch die Alles durchdringende Idee des Christenthums. Der Geist ringt noch, wie Reichensperger sich ausdrückt, mit der Materie. Alles deutet auf ein Entwicklungsstudium. Leider fehlen uns so zu sagen gänzlich alle Muster für mittelgrosse Kirchen in diesem Style, der, vom Standpuncte der christlichen Kunst aus betrachtet, weit hinter dem Spitzbogenstyl zurücksteht.

Dieser Bauart wird gewöhnlich nachgesagt, dass sie die billigste sei; leider vergisst man, dass ihre grossen leeren Mauerflächen eine kunstgerechte Bemalung verlangen.

Zu solcher Arbeit aber fehlt uns bis jetzt in America der Geschmack, und selbst bei genügenden Mitteln sind die geübten Hände nicht vorhanden.

Will man ein Gotteshaus, dessen Fenster rundbogig und dessen Aussenseiten mit Lisenen geziert sind, romanisch nennen, so kann freilich nicht wohl eine billigere Kirche hergestellt werden. Dafür passt ihr Inneres dann aber eben so gut zur Markthalle als zum Theater. Bei einer gewölbten Basilika ist der Kostenpreis nicht geringer, sondern grösser als beim gothischen Style.

Vor dem sogenannten Uebergangsstyle zum Zwecke des Kirchenbaues möchte ich total abrathen. Da der Architekt bei dieser Bauart nicht nach bestimmten Regeln zu verfahren hat, so ist es sehr schwer, ein harmonisches Ganzes darzustellen. Am besten lasse man davon ab, besonders indem man hier auch noch nicht einmal Billigkeit vorschieben kann. Die Zeit, wo man die Muster zu christlichen Kirchen am heidnischen Tempel nahm, ist gottlob vorüber. Hier und da zeigt sich leider noch solch Gebilde der Zopfzeit, und hoffentlich werden diese Monstra bald würdigeren Kirchenbauten Platz machen.

(Fortsetzung folgt.)

Bildnisse Mariä aus der frühchristlichen Kunstperiode.

Mosaik.

Mit der Anerkennung des Christenthums als Staatsreligion verliessen die Maler ihre unterirdischen Arbeitsstätten. Ein heil. Papst Gregor, ein heil. Paulinus und andere Männer jener Zeit aus der hohen und höchsten Hierarchie bezeugen, dass man von nun an die Vervielfältigung christlicher Bilder als ein Mittel ansah, das Heidenthum desto eher zu ersticken. Die christlichen Maler wurden daher zu ausgedehnter Thätigkeit berufen, und die Malerei zog von den Katakomben herauf in grosse Basiliken und prachtvolle Taufkirchen ein, um bald Wände, Altarnischen und Kuppeln mit dem erdenklichsten Glanze zu schmücken.

Auch ausserhalb der biblischen Geschichte suchte sie sich jetzt in dem weiten Umkreise der Heiligenwelt ihre Gegenstände und scheute sich vor der Darstellung ausgezeichneter lebender Personen nicht. —

Die Technik war, wie überall, so auch in Byzanz, als es zur Stadt „Konstantin's“ umgeschaffen worden, anfänglich die bisher für Wandmalereien übliche in Wasserfarben oder in Enkaustik; während des vierten Jahrhunderts aber gewann in den Kirchen und bald auch in den Palästen das bisher vorzugsweise für Fussböden in Anwendung gebrachte Mosaik die Oberhand, und diesem Umstand allein verdanken wir es, dass eine Unzahl alter christlicher Gemälde ersten Ranges sich erhalten hat.

Das Mosaik, d. h. die Zusammensetzung von Steinen, Thonwürfeln und (später) Glasflüssen verschiedener Farben zu Ornamenten und figürlichen Darstellungen nach den Gesetzen der Malerei war eine Erfindung der prachtliebenden alexandrinischen Zeit, während welcher die Verschwendung in Formen und Stoffen die griechische Kunst zu trüben begann. Im Geleite der römischen Herrschaft verbreitete es sich über die alte Welt und wurde am Euphrat und am Atlas in derselben Weise ausgeführt, wie in Britannien. — Der innere Uebelstand, dass solchen Bildern jeder unmittelbar geniale Zug fehlte, indem das Werk von Arbeitern nach Cartons fast maschinenmässig gefertigt wurde, schien der römischen Solidität genugsam durch die ewige Dauer aufgewogen. Die inneren Bedingungen dieser Kunstgattung, das Zurückgehen auf möglichst einfache und grosse Formen, das Verzichten auf reiche, gedrängte Compositionen, die gebieterisch verlangte Deutlichkeit haben auf die gesammte Kunst seit Konstantin einen massgebenden Einfluss geübt.

Die ältesten christlichen Mosaiken, zugleich die einzigen, welche wir aus dem IV. Jahrhundert kennen, sind am Tonnengewölbe des Umganges von Sancta Constanzia bei Rom. Da sie jedoch fast rein ornamentalischer Natur sind und zwar wesentlich der Ornamentik des heidnischen Alterthums angehören, so fallen sie nicht in den Bereich unserer Besprechung, die sich hauptsächlich nur mit christlichen, und zwar Marienbildern beschäftigen will; wir sagen hauptsächlich, weil ein gänzliches Ausserachtlassen anderer bildlicher Darstellungen des Mosaik es unmöglich machen würde, die besonderen Eigenthümlichkeiten dieser Kunstperiode näher zu bezeichnen.

Es liegt in der Natur der Sache, dass aus den kirchlichen Mosaiken, nachdem sich ihr Styl vollständig entwickelt hatte, ein anderer Geist spricht, als aus den

Bildern der Katakomben. Wir haben es jetzt nicht mehr mit den an verborgener Stätte entstandenen Werken einer verfolgten Gemeinde zu thun, welche sich mit dem auch flüchtig ausgeführten Symbol um seines inneren Sinnes Willen zufrieden gibt und sich überdiess vor unmittelbarer Darstellung des Heiligsten scheut, sondern mit dem prunkvollen Siegeszeichen einer triumphirenden Kirche, welche statt der Vorbedeutung und Verheissung jetzt die Erfüllung dargestellt haben will. Die Ausführung ist die grossartigste, die Technik die kostbarste. Freilich ist man wieder um ein Jahrhundert weiter von der Blüthezeit der alten Kunst entfernt, ohne noch ein wesentlich neues Princip der Darstellung gefunden zu haben, doch fehlt es den Gestalten und Gegenständen nicht an Würde, hier und da sind sie selbst voll Majestät.

Die meisten und wichtigsten Mosaiken des fünften und der folgenden Jahrhunderte finden sich in den Kirchen von Rom und Ravenna. Im Dome zu Ravenna ist es das Baptisterium, welches mit reichen Mosaikfiguren geschmückt ist; wir aber wenden unsere Aufmerksamkeit sogleich den jetzt stark restaurirten, zwischen 432 und 440 christl. Zeitrechnung ausgeführten Mosaiken des Mittelschiffes und Triumphbogens von Sancta Maria Maggiore in Rom zu.

An den Obermauern des Mittelschiffes sind in 31 Bildern Begebenheiten des alten Testamentes in kleinem Maassstabe dargestellt; am Triumphbogen aber, zu beiden Seiten des apokalyptischen Thrones, der Apostel Petrus und Paulus und der Sinnbilder der Evangelisten, sieht man in mehreren Reihen über einander Scenen aus der Geschichte Christi, von der Verkündigung an Maria durch den Engel bis zur Enthauptung Johannis. Bei der Anbetung der Weisen sitzt das Christuskind allein auf dem Throne, während seine Mutter unter den Zuschauern steht, unten zu beiden Seiten des Bogens die Gläubigen unter dem Bilde von Lämmern bei den Städten Jerusalem und Bethlehem.

Die historische Composition ist hier überall noch eine völlig freie und unterscheidet sich im Princip durchaus nicht von der antiken Darstellungsweise, wenn auch in der Ausführung sich das zunehmende Unvermögen durch Mangel an Haltung und Zeichnung, durch ungeschickte Bewegung und ein mühsames Zusammendrängen der Gestalten kundgibt. Umrisse und Schatten sind derb und stark bezeichnet.

Sind auch die Figuren in allen Mosaiken, die aus dieser Zeit herstammen, mit Ausnahme des guten Hirten, von untergeordnetem Werthe, so ist doch der decorative Zusammenklang unvergleichlich. In der Schlussnische der Vorhalle am Baptisterium des Laterans in Rom ist die Halbkuppel mit den schönsten grüngoldenen Blumenranken auf dunkelblauem Grunde ausgefüllt, über welchen in einem Halbkreis das Lamm Gottes zwischen vier Tauben steht.

Mit den Mosaiken von Sancta Maria Maggiore hat die lebendige historische Composition im höheren Sinne ihr letztes nicht mehr mangelloses Denkmal hingestellt, und mit Ausnahme weniger, sich beständig wiederholender biblischer Scenen haben wir es fortan nur mit den ruhigen Glorienbildern der Hauptnischen und mit beinahe ebenso regungslosen Ceremonienbildern zu thun. Auch die geringe schreitende Bewegung, welche Anfangs noch den Schein organischen Lebens über die Gestalten verbreitete, hört im siebenten Jahrhundert auf; es beginnt die absolute statuarische Ruhe, und bald weiss der Künstler gar nicht mehr, nach welchen Gesetzen der Körper sich bewegt und wie er in der Bewegung aussieht. Nicht minder bezeichnend für eine tief im Abendroth stehende Kunst ist das zunehmende Altern der heiligen Gestalten.

Das Gesagte zeigt sich schon an den Arbeiten in der Capelle des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna (vollendet 547). Hier sehen wir an der Mauer oberhalb des Altars eine Figur in Mosaik, die jungfräuliche Gottesmutter darstellend. Maria ist kolossal, hoch und schlank und von guter Proportion. Ihr Haupt, vom goldenen Nimbus umgeben, bedeckt eine Haube von seltenem Schnitt; darüber fällt die Draperie eines blauen Mantels, vorn hängt eine weisse Stola mit Kreuz herab. Die ausgebreiteten Arme und geöffneten Hände, sowie die gesammte Haltung sind der Inschrift (*μήτηρ θεοῦ* Gottesmutter) gemäss. Auf der Wand, recht nahe dem Altare, steht der Heiland, jugendlich und bartlos, das lange Haar über die Stirn hin kurz geschnitten. Er trägt auf der rechten Schulter das Kreuz, in der Linken ein offenes Buch mit dem Spruch: „*Ego sum via veritas.*“ Sein Costume ist kriegerisch. Hier ist der Contrast zwischen den Arbeiten des fünften und sechsten Jahrhunderts in Ravenna augenfällig: überall Conventionalismus und Leblosigkeit an Stelle classischer Form, kühner Bewegung und stattlicher Draperie.

Das zunächst folgende Denkmal, die (wahrscheinlich grossentheils 553—566 ausgeführten) Mosaiken von *Sant' Apollinare nuovo*, der vormaligen Hofbasilika Theodorich's, ist einzig in seiner Art, obwohl die wichtigsten Theile, Nische und Triumphbogen, erneuert sind.

Die Obermauern des Mittelschiffes prangen nämlich hier noch mit ihrem ganzen, überreichen Mosaikschmucke von den Bogen aufwärts bis zur Decke. Zwei gewaltige Friese zunächst über den Bogen enthalten lange

Festzüge auf Goldgrund. Rechts sind es die Martyrer und Bekenner; sie schreiten feierlich hervor aus der Stadt Ravenna, welche hier durch eine prachtvolle Nachbildung des ostgothischen Königspalastes mit seinen unteren und oberen Bogenhallen, mit Eckthürmen und Kuppeln angedeutet ist. Durch die Hauptpforte schaut glänzender Goldgrund heraus als Symbol der Herrschermacht. In langsamer, übrigens gut ausgedrückter Bewegung rückt der Zug vorwärts eine Allee von Palmen entlang, welche die einzelnen Gestalten trennen. Alle tragen helle Gewänder und in den Händen Kronen; ihre Gesichtszüge gleichen sich durchgängig und sind auf wenige allerdings noch ziemlich naturwahre lebendige Linien reducirt. Die Ausführung ist sorgfältig, auch in den Farbenübergängen. Am Ende des Zuges, als dessen Ziel, sieht man Christus auf dem Throne zwischen den vier Erzengeln, edle, gemessene Gestalten.

An der Wand gegenüber der Martyrerprocession bewegt sich in gleicher Ordnung der Jungfrau Maria entgegen ein Zug heiliger Bekennerinnen, die anscheinend aus dem Hafen von Ravenna her kommen, dessen Wässer, Fahrzeuge und Gebäude den Namen „*Civi Classi*“ tragen. Maria auf dem Throne ist ebenfalls von vier Engeln umgeben, vor ihr die Magier in anbetender Stellung; der Nimbus ziert den von den Falten des Mantels bedeckten Kopf, Alles in ganz byzantinischer Weise gehalten. Das Christuskind sitzt völlig *en face* in segnender Geberde auf ihrem Schoosse, die drei Magier zu ihrer Rechten in gebeugter Haltung, einer hinter dem anderen; ihre Kronen sind seltsamer Weise jetzt durch Baronsmützen ersetzt.

Ueber die beiden Hauptarten der christlichen Kunst: Sculptur und Malerei.

Von B. Eckl in München.

b. Die kirchliche Malerei.

(Schluss.)

IV.

Idealismus, einseitiger Realismus, Naturalismus und Manierismus in der Malerei. 1)

Es wird vom Idealismus und Realismus oft als Gegensätzen gesprochen; sie sind es nicht. Wie in einem Gedichte Gedanken und Wort — erscheinen in einem stylvollen Gemälde Idee und Form innig mit einander verschmolzen. Die Idee eines Bildes bedarf der Form, um in die Erscheinung zu treten, und die Form gewinnt nur dann ästhetische Geltung, wenn sie das Ausdrucksmittel eines gedanklichen Stoffes ist. Grosse Maler waren und sind desshalb eben so sehr Idealisten als Realisten; sie streben danach, einen würdigen Gedanken in würdiger Form zu verkörpern, und verstehen es, das Stylvolle oder Ideale mit dem Realen oder Naturwahren zu einem harmonischen Zusammenklange zu vereinigen.

Je vollendeter die Versinnlichung des gedanklichen Stoffes, je blendender der durch Form und Farbe erzielte Schein der Wirklichkeit, je grösser das Verständniss der Naturformen, das technische Geschick, ästhetische Feingefühl im Nachbilden der letzteren ist, — desto entschiedener ist das Verdienst dieses Scheines der Naturwirklichkeit, des realistischen Gepräges der Darstellung um den künstlerischen oder poetischen Ausdruck einer Idee.

Der Idealismus in der Malerei ist diejenige Kunstauffassung, welche das würdige und entsprechende Versinnlichen einer Idee für die erste Bedingung eines gehaltvollen Bildes erklärt und der Technik nur in so weit Rechte einräumt, als sie den künstlerischen Gedanken veranschaulicht. Er betont mit besonderem Nachdrucke das Geisteswürdige, das Stetsgültige und Allgemeine in der individuellen formellen Erscheinung, welche allerdings nur durch das realistische Darstellungsgeschick zur Geltung kommen kann.

Raphael war in dem besprochenen Sinne Idealist und Realist zugleich. Die Form stand bei ihm stets im Dienste der selbstherrlichen Idee; desshalb veredelte er sie durch die dichtende Kraft der Phantasie, ohne dass sie in ihrer Erhöhung zur Schönheit dem Naturwirklichen widersprach, dessen Musterbild sie gleichsam hinstellte. Auch Michel Angelo verstand es, die harmonische Ineinsbildung der Idee und Form in seinen Gemälden zur Geltung zu bringen, doch erscheint, wie bereits erwähnt, in denselben das Gleichgewicht zwischen dem Gedanken und dessen Objectivirung durch das selbstgefällige Behagen an dem virtuosen Besiegen technischer, zum Theile motivlos auftretender Schwierigkeiten mitunter gestört.

Idealismus und Realismus können dem Gesagten zufolge in Kunstwerken von poetischem Gehalte nicht als Gegensätze erscheinen, weil sie in denselben die innigste Verschmelzung eingehen.

Der einseitige Realismus jedoch tritt als Gegner des Idealismus auf. Er kümmert sich wenig oder gar nicht um den gedanklichen Gehalt eines Bildes und hält eine glänzende Technik für den Hauptzweck der Malerei. Während der Idealismus beim Nachbilden der

1) Vgl. Swoboda, Die Poesie in der Malerei. S. 95—104.

Naturformen diese durch Hinweglassung des Unwesentlichen, Unschönen und der entstellenden Zufälligkeiten läutert, veredelt und die einzelnen, in der Wirklichkeit zerstreut vorkommenden Schönheits-Elemente zu einem harmonischen Ganzen zusammenfasst, um so der Idee eine würdige Form zu verleihen, bescheidet sich der Realismus mit der illusionskräftigen Nachahmung des Naturwirklichen, ohne es zum Ausdrucksmittel eines geistigen Inhaltes zu erheben.

Dem realistischen Maler liegt nicht daran, in seinen Gebilden die dichtende schöpferische Kraft seines Geistes herauszukehren, — er begnügt sich damit, den täuschenden Schein der geistlosen Natur hinzustellen. In seinen Werken waltet die Selbstherrlichkeit der Technik, welche sich die klare und würdige Versinnlichung der Idee nicht zum Ziele setzt. Dadurch verlässt der einseitige Realismus den Boden der Kunst, deren Aufgabe ja darin besteht, mittels der Technik die Erkenntniss einer Idee zu bewirken.

Neben dem Ausdrucke Realismus gebraucht man auch das Wort Naturalismus. Während man jenem eine gewisse Geschmacksbildung zuerkennt, spricht man dem Naturalismus dieselbe ab. Dieser hält alles Naturwirkliche der Darstellung werth und stellt sich desshalb mit dem nächstbesten, wenn auch unschönen Formenmotive zufrieden.

Die letzte Folge dieser geist- und geschmacklosen Genügsamkeit ist der Cynismus, der grundsätzlich im Darstellen des Gemeinsinnlichen, sittlich Unwürdigen und Formrohen Behagen findet.

Wie der Naturalismus die Formen der Wirklichkeit ohne Wahl und Geschmack nachbildet, indem er alles Bestehende — auch das Hässliche — der Wiedergabe werth findet, so bewegt sich der Manierismus zum entgegengesetzten Extreme hin, indem er die Formen der Natur überfeinert und statt des Idealschönen das Gezierte, Verbildete und Widernatürliche darstellt. Er gebraucht häufig Linien, die nicht möglich, Farben, die nicht naturtreu, und einen Ausdruck, der nicht lebenswahr ist.

Manierirten Gemälden ist die Poesie des Inhaltes und der Form gänzlich fremd und sie vermögen desshalb keinen sympathischen Wiederklang im Gemüthe des Beschauers hervorzurufen. Es gibt sich in ihnen die Unfähigkeit kund, neue Gedanken in neuer Weise zu versinnlichen. Unfruchtbarkeit der Phantasie, unrichtige oder nicht sachgemässe Individualisirung, Wiederkehr derselben Linienverhältnisse, Geschmacklosigkeit und Unnatürlichkeit in deren Ausführung, das starre Festhalten an der einmal geschaffenen Type, eine willkürliche, mit der objectiven Wirklichkeit in Widerspruch tretende Behandlungsweise, die Unart affectirten Ausdruckes sind die gewöhnlichen Mängel jener Gemälde, denen Manierirtheit vorgeworfen wird. Die Abwesenheit aller Ursprünglichkeit gibt sich bei ihnen auch im Nachahmen fremder technischer Eigenthümlichkeiten, deren günstige Wirkung bewährt ist, so wie in Plagiaten von Formenmotiven kund.

Manierirte Bilder wirken wie geistlose und selbstgefällige Leute abstossend, welche trotz ihrer Bedeutungslosigkeit im Leben nichts Anziehenderes kennen als sich selbst und auf dieses Selbstgefallen mit arroganter Ausschliesslichkeit immer wieder hinweisen. In ähnlicher Weise halten Manieristen an ihren künstlerischen Schwächen und Unarten mit anmassender Selbstgefälligkeit fest.

Ihre abgeschmackten Schöpfungen sind Gemälden von Naturalisten in Bezug auf künstlerische Nichtswürdigkeit in so fern ähnlich, als sich in beiden schöpferische Ohnmacht und Mangel an Kunstbildung offenbart. Allein sie sind von einander auch desshalb verschieden, weil sich der Naturalismus durch die geistlos sclavische Nachahmung des Naturwirklichen, auch wenn es formroh ist, — die Manierirtheit jedoch durch Ueberfeinerung der Formen und durch ihre naturwidrige Malweise an der Kunst versündigt.

Manierirt ist z. B. die „Flucht der heiligen Familie nach Aegypten“ von F. de Moor (Boymann's Museum zu Rotterdam). Man sieht da die Mutter Gottes sich eben aufschürzen, um graziös durch einen Bach zu waten, ein halbnackter Engel streut in denselben Rosen, wobei er mit gezierter Galanterie lächelt.

Eben so würdelos und affectirt im Ausdrucke ist die Behandlung desselben Stoffes von Franc. Albani im Louvre. Die Engel bedienen da auf das zuvorkommendste die heilige Familie; sie tragen dem Jesuskinde Früchte und Blumen auf Tellern an; ein Himmelsbote mit nackten Lenden neigt in berechneter Balletstellung einen Ast mit Aepfeln herab, damit sie Maria bequem brechen könne. Ein anderer himmlischer Diener führt den Esel der heiligen Familie zur Quelle, um ihn zu tränken. Es fehlte nur noch, dass ihm von einem Engel Disteln auf einer Silberschüssel präsentirt würden. Albani vergass nur, dass bei einer so theilnahmsvollen Intervention des Himmels, wie sie sein Bild schildert, die Flucht nach Aegypten überhaupt überflüssig erscheint.

Die Eigenthümlichkeiten des einseitigen Idealismus und Realismus kehren sich in dem „jüngsten Gerichte“ von Rubens (in der alten Pinakothek zu München) und von Cornelius (Ludwigskirche zu München)

deutlich heraus. Die Einseitigkeit dieser beiden in ihrer Art genialen Gemälde liegt darin, dass jenes, statt Seelenhaftigkeit und Gemässheit des Ausdruckes gelten zu lassen, durch das sinnlich Reizende so wie durch den vollen sinnlichen Zauber eines lebensfrischen, leuchtenden Colorits wirkt, während die Freske von Cornelius der Wärme, Frische und Kraft der Färbung entbehrt und das Hauptgewicht auf die Kraft und Ursprünglichkeit der Ideenplastik legt.

Das „jüngste Gericht" von Rubens bemüht sich nicht, ein erschütterndes Bild von dem letzten Weltentage hinzustellen. Der flämische Meister benutzt ungescheut seinen Vorwurf zur Schaustellung einiger Frauengestalten, die durch ihre unverhüllten Reize keineswegs zur Andacht stimmen können. Christus selbst wird als ein Mann dargestellt, der im Salon bei Damen viel Glück machen musste, aber weder durch Haltung, noch durch physiognomischen Ausdruck daran erinnert, dass er der göttliche Richter der Menschheit sei. Auch er widmet, wie jeder Beschauer des Bildes, den vier in voller Lebensfrische strahlenden blonden Damen seine Aufmerksamkeit. Eine von ihnen senkt verschämt die Blicke und kreuzt die Hände über der Brust, als ob sie sich ihrer ungenügenden Toilette wegen schämen würde, unter die himmelswürdigen Persönlichkeiten zu treten. Entsprechender ist der Ausdruck im Kopfe ihrer Genossin, welche über den Anfang der Ewigkeit sichtlich erfreut emporblickt.

Ein geistreicher Einfall ist es, dass Rubens im Untertheile des Bildes einen Neger anbringt, der in stiller Ergebung abwartet, ob er trotz seiner mangelhaften Religion auch auf einen Platz im Himmel Anspruch machen könne.

In dem genial componirten „jüngsten Gerichte" von Cornelius muss es als ein Vorzug gerühmt werden, dass die Qualen der Verdammten mehr sittlicher, als leiblicher Art sind; sie werden nicht in Kesseln gesotten, in Glühöfen gebraten, gespiesst, von abscheulichen Ungeheuern sammt der Seele verspeist, sondern ihren Geberden und Bewegungen erscheint der Schmerz des Bewusstseins aufgeprägt: die qualvolle Genugthuung für das im kurzen Erdenleben beleidigte Gesetz Gottes wird ohne Aussicht auf Erbarmung und Erlösung ewig dauern, ewig! Einige unter ihnen sind unter der Last dieses schrecklichen Bewusstseins ganz zusammengebrochen und kauern, überwältigt von Seelenpein, am Boden, andere ringen verzweifelnd die Hände.

Den Teufel verzerrt Cornelius nicht bis zum Widerwärtigen, und gibt ihm bis auf die herkömmlichen Höllenabzeichen, die bekanntlich den heidnischen Satyr-Darstellungen entlehnt sind, eine menschliche Gestalt, was um so angemessener ist, als wir das Böse in seiner grellsten Potenz nur durch und an Menschen kennen.

Die berühmte Freske von Cornelius behandelt ihren Stoff mit Ursprünglichkeit und hält sich nicht an dessen traditionelle Darstellungsweise. Leider wird noch jetzt das eigenwillige Abweichen des Künstlers von dem typischen Charakter der Kirchenbilder häufig für eine Art Ketzerei erklärt. Kirchliche Gemälde sollen vor Allem durch ideale Würde erbauen, es bleibe nun ganz und gar dem Maler anheimgestellt, diesen Zweck durch freigewählte Ausdrucksmittel zu erreichen. Es ist eine Sünde „wider den h. Geist" der Kunst, wenn man engherzigen Vorurtheilen zu Liebe die Freiheit des künstlerischen Schaffens verkümmert; die Phantasie des Künstlers soll beim Produciren aller Fesseln ledig, die Kunst als die höchste Blüthe des geistigen Lebens frei sein. Das Festhalten am Typischen ist gedankenlose Reaction gegen diese Freiheit, und desshalb als Hemmniss des Kunstfortschrittes verwerflich.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Wien. Die Umgestaltung der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale des österreichischen Kaiserstaates ist jetzt ins Werk gesetzt. Die Wiener Zeitung vom 31. Juli publicirt einen Erlass des Unterrichts-Ministers v. Stremayr, durch welchen folgendes vom Kaiser genehmigtes Statut der Centralcommission in Wirksamkeit tritt:

Statut

für die Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale.

§. 1. Die Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ist berufen, das Interesse für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale immer mehr zu beleben, die Thätigkeit der wissenschaftlichen Vereine und Fachmänner der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder hiefür rege zu erhalten und zu fördern, die Denkmale unserer Vorfahren und der einzelnen Volksstämme allgemein bekannt zu machen und zur Ehre derselben vor Vernichtung und Verderbniss zu bewahren.

§. 2. Die Centralcommission untersteht dem Minister für Cultus und Unterricht.

§. 3. Die Centralcommission hat ihre Wirksamkeit auf die folgenden Objecte zu erstrecken:

1. Objecte der prähistorischen Zeit und der antiken Kunst (Monumente, Geräthe etc.).

2. Objecte der Architektur, Plastik, Malerei und der zeichnenden Künste (kirchliche und profane des Mittelalters und der neueren Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts).

3. Historische Denkmale verschiedener Art von der ältesten Zeit bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts.

Hiernach zerfällt die Thätigkeit der Centralcommission in eben so viele Sectionen.

§. 4. Die Centralcommission besteht aus einem Präsidenten und 12 bis 15 Mitgliedern, welche den einzelnen Sectionen zugewiesen werden.

§. 5. Jede Section der Centralcommission verhandelt selbstständig die ihr zugewiesenen Geschäfte. Zu Verhandlungen über Gegenstände, welche mehrere Sectionen oder allgemeine Angelegenheiten betreffen, versammeln sich dieselben auf Aufforderung des Präsidenten zu gemeinschaftlichen Sitzungen. Jede Section hat das Recht, sich auf Antrag des Präsidenten oder eines Mitgliedes für einzelne Fälle durch Fachmänner mit beschliessender Stimme zu verstärken. Die vorgenommene Wahl wird vom Präsidenten bestätigt.

§. 6. Zu Mitgliedern der Centralcommission für die einzelnen Sectionen werden Männer berufen, deren Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, Archäologie oder Geschichtsforschung anerkannt sind.

Dieselben werden vom Unterrichts-Minister nach eingeholtem Vorschlag des Präsidenten auf die Dauer von fünf Jahren ernannt und können nach Ablauf dieser Zeit wieder bestellt werden. Sie beziehen für das von ihnen bekleidete Ehrenamt kein Gehalt.

§. 7. Der Präsident wird vom Kaiser auf Vorschlag des Unterrichts-Ministers ernannt.

Er führt bei allen Sitzungen den Vorsitz.

Im Falle seiner Verhinderung vertritt ihn das von ihm bezeichnete Mitglied der Commission.

Dem Präsidenten kommt bei gleichgetheilten Stimmen die Entscheidung zu. Er leitet die Anträge der Centralcommission allenfalls unter Beifügung seiner eigenen Meinung an den Minister und wird durch diesen von den hierüber getroffenen Verfügungen verständigt.

§. 8. Den näheren Wirkungskreis der Sectionen, sowie die Geschäftsbehandlung in den Gesammt- und Sectionssitzungen regeln besondere Instructionen und die Geschäftsordnung, welche vom Minister genehmigt werden.

§. 9. Die wichtigsten Hilfsorgane der Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale sind die „Conservatoren"; dieselben haben die Zwecke der Commission innerhalb des ihnen zugewiesenen Bezirks zu wahren und zu fördern. Sie werden je nach der Richtung ihrer Studien und ihres Berufes entweder für alle oder für einzelne Sectionen ernannt. Ebenso kann sich der Umkreis ihres Wirkens auf einen Kreis oder auf mehrere solche, eventuel auch auf verschiedene Kronländer beziehen.

Bei der Bestellung der Conservatoren ist dafür Sorge zu tragen, dass mit Rücksicht auf jede der drei Sectionen der Centralcommission das ganze Gebiet der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder möglichst vertreten ist. Die Ernennung der Conservatoren erfolgt auf Vorschlag der Centralcommission vom Unterrichts-Minister mit der Functionsdauer von fünf Jahren.

§. 10. Die Sectionen correspondiren mit den betreffenden Conservatoren nur durch die Centralcommission.

§. 11. Die Commission hat mit allen für ähnliche oder verwandte Zwecke bestehenden Local- und Landesvereinen in geschäftliche Berührung zu treten und an allen Orten, wo es wünschenswerth erscheint, auf die Gründung neuer Vereine dieses Faches hinzuwirken.

Die Geschäftverbindung mit Vereinen, sowie mit Privaten erfolgt durch die Conservatoren, welch letztere überhaupt als Vermittler zwischen diesen und der Centralcommission im beiderseitigen Interesse zu wirken haben.

§. 12. Nach Maass des sich mehrenden Stoffes und des sich erweiternden Kreises der Verbindungen kann die Commission Persönlichkeiten, welche sich den Ruf gründlicher Kenntnisse und wissenschaftlichen Strebens in Beziehung auf Kunst- und historische Denkmäler erworben haben, zu „Correspondenten" ernennen.

§. 13. Die Commission kann aus ihrem Schousse oder ausserhalb desselben geeignete Persönlichkeiten für besondere Zwecke ihrer Thätigkeit mit Aufträgen dahin entsenden, wo dies zur Aufnahme eines Objectes oder zur Abgabe eines fachmännischen Urtheils nothwendig erscheint.

§. 14. Am Schlusse eines jeden Jahres erstattet die Centralcommission einen in Druck zu legenden Generalbericht über ihre Thätigkeit an das Unterrichts-Ministerium. Ueberdies publicirt sie in freier Folge wissenschaftliche Abhandlungen auf dem Gebiete ihrer Wirksamkeit.

§. 15. Die k. k. Behörden sind berufen, die Centralcommission und deren Organe in ihrem Wirken zu unterstützen, sowohl über specielles Ansinnen als auch unaufgefordert, insbesondere durch geeignete Mittheilung, wenn ihnen in ihrem Wirkungskreise das Vorhandensein eines Kunst- oder historischen Denkmales zur Kenntniss kommt.

§. 16. Die Centralcommission hat alles dasjenige vorzubereiten und in Antrag zu bringen, was auf dem Wege der staatlichen Gesetzgebung zur vollständigen Durchführung der ihr gestellten Aufgaben erforderlich ist.

Wien. Das Oesterreichische Museum hat vorlängst seinen Jahresbericht für 1872 ausgegeben. Wir entnehmen demselben folgende Daten: Die Statistik des Besuches, bei welcher Inhaber von Freikarten, Zeichner u. s. w. nicht in Betracht genommen werden konnten, ergibt für das genannte Jahr 129,441, für die ungefähr 8¾ Jahre seit der Eröffnung der Anstalt 909,010 Personen und im Jahresdurchschnitt 105,000 Personen. Berücksichtigt man, dass die Sammlungen im Jahre 1872 drei Monate lang ganz geschlossen waren, so zeigt sich ein höchst erfreulicher Aufschwung des Interesses. Und dass dieser keineswegs allein auf Rechnung des neuen, schon an sich so sehenswerthen Gebäudes zu schreiben ist, sondern dass die durch die grösseren Räumlichkeiten und die systematische Aufstellung erleichterte Benutzung der Sammlungen einen grossen Antheil daran hat, geht aus der steten Ueberfüllung des grossen Lesesaales der Bibliothek hervor. — Die Sammlungen des Museums sind um mehrere hundert Gegenstände vermehrt worden. — Die Bibliothek wurde im Jahre 1872 um 382 Werke, ungerechnet die Fortsetzungen von Zeitschriften, Lieferungswerken und dergleichen, vermehrt, zählte somit zu Ende des Jahres 3646 Nummern. Die Zahl der Publicationen des Museums war eine beträchtliche. — Die Vorträge konnten, da nunmehr ein eigener Saal für diese zur Verfügung steht, eine wesentliche Erweiterung erfahren. Neben den Donnerstags-Vorlesungen, welche für das gebildete Publicum im Allgemeinen berechnet sind, fanden an verschiedenen Abenden Vorträge über Specialfächer, an den Sonntag-Vormit-

tagen solche für Arbeiter, Lehrlinge u. s. w., welche an den Abendvorlesungen nicht Theil nehmen können, Statt. — In der Gypsgiesserei wurden seit Ausgabe des letzten Jahresberichtes 39 Gegenstände geformt, grösstentheils Ornamente, dann Gefässe und einiges Figurale. Die Zahl der verkäuflichen Abgüsse beträgt jetzt 370. Auch eine neue Serie von Photographieen wurde herausgegeben, und zwar: Nr. 251 bis 287 nach Zeichnungen von Dürer, 288 bis 299 nach alten Italienern, 301 bis 304 nach Miniaturen, 300 und 305 bis 310 nach kunstgewerblichen Arbeiten. — Die ersten Pläne zum Baue des neuen Museums waren noch vor der Gründung der Kunstgewerbeschule gearbeitet worden, und als dann auf die letztere Rücksicht genommen wurde, liess sich noch keineswegs voraussehen, welche Ausdehnung diese Anstalt in kürzester Frist nehmen würde. Dem ist es zuzuschreiben, dass auch die Räume in dem neuen Gebäude bei Weitem nicht dem Bedürfnisse genügen, obwohl bereits ein Corridor mit als Zeichensaal benützt wird. Insbesondere ist es ganz unmöglich, unter den gegenwärtigen Verhältnissen die Kunstgewerbeschule in der wünschenswerthen Weise auch zu einer Fortbildungsanstalt für Candidaten des Zeichen-Lehramtes und zu einer höheren Zeichenschule für das weibliche Geschlecht zu machen. Der Bau des eigenen Schulhauses neben dem Museumsgebäude ist daher auch schon beschlossen und die Verhandlungen darüber sind im Gange. Die Zahl der Schüler betrug im Winter 1871/72 176, im Sommer-Halbjahr 144. Die geringere Frequenz während des Sommers ist eine sehr regelmässig sich wiederholende Erscheinung. Davon kamen auf die Vorbereitungsschule 90 und 71, auf die Architekturschule 19 und 13, auf die Fachschule für figurales Zeichnen und Malen 25 und 16, auf die Fachschule für Blumenmalerei etc. 20 und 18, auf die Bildhauerschule 22 und 26; weibliche Zöglinge waren 31 und 28 eingeschrieben. Die Ueberfüllung der Vorbereitungsschule führte schon 1870 zu einer Trennung derselben in eine Abtheilung für figurales und eine für ornamentales Zeichnen, und am 15. Mai 1871 wurde der bisherige Docent Valentin Teirich zum Professor für die letztere Abtheilung bestellt. Die Vorträge über Perspective und Projectionslehre hat ein ehemaliger Zögling der Kunstgewerbeschule, Herr Oskar Bayer, übernommen, die Vorträge über Anatomie Dr. A. Frisch, die Vorträge über allgemeine und Farben-Chemie werden — abwechselnd — von den Professoren Dr. L. Ditscheiner und Dr. E. Ludwig, die über Styllehre, wie bisher, vom Architekten Hauser gehalten. Ausserdem sind mit dem Schuljahre 1872/73 die längst beabsichtigten Vorlesungen über Kunstgeschichte ins Werk gesetzt worden, und zwar wurde Dr. A. Ilg mit Abhaltung derselben betraut.

Botzen. (Tirol.) Das sehr berühmte Schloss Runglstein an der Tulfer bei Botzen soll verkauft werden! — In dieser Burg befinden sich die alten Wandgemälde mit Darstellungen aus Tristan und der Heldensage, welche das Ferdinandeum zu Innsbruck veröffentlichte. Bereits Kaiser Maximilian I., welcher allerdings für die Kunst Sinn hatte, liess für ihre Erhaltung sorgen. Nun müssen wir fürchten, dass diese für Literatur- und Kunstgeschichte unschätzbaren Denkmale vielleicht verdorben oder gar dem Untergang geweiht werden. Die Burg gehört der Mensa von Trient; sie wirft allerdings keinen Ertrag ab; deswegen ist die fürstbischöfliche Verwaltung bei der Statthalterei um die Erlaubniss eingekommen, sie für den Ausrufspreis von 5000 Fl. ausbieten zu dürfen. Hoffen wir, dass die österreichische Regierung das Nöthige vorkehre, damit wir nicht wieder, wenn ein Unheil geschehen ist, den traurigen Ausruf hören müssen: „So etwas ist nur in Oesterreich möglich!“ Und sollte wirklich die altberühmte Burg ausgeboten werden, so wünschen wir, dass sie ein reicher Kunstfreund erstehe; kaum wäre in Deutschland ein schönerer Ansitz zu finden; — G. Mader hat sein Fresko in der Franciscanerkirche vollendet. Abgesehen davon, dass wir bedauern müssen, das Bild an diesem Platze zu sehen, zollen wir ihm volle Anerkennung. Es stellt den Tod des heiligen Joseph vor; die Technik und Ausführung ist geradezu meisterhaft. Mader hat einen neuen ehrenvollen Auftrag erhalten. Er wird die Kirche zu Ischl im Salzkammergut malen. Dazu sind sechs Jahre bestimmt. An der Decke sind Darstellungen aus der Legende des heiligen Nikolaus, an den Seitenwänden aus dem Leben Jesu und Mariä anzubringen. Dieses Mal können wir von einer gelungenen Restauration berichten. Im Gebäude des Theresianum befindet sich ein Kreuzgang. Nun wurden die Pfeiler und Lisenen aus braunem und die Capitäle aus weissem Marmor von Schmutz und Kalktünche befreit und neu geglättet. Dieser Kreuzgang wurde zwischen 1550—1560 gebaut, er zeigt die edlen Formen der Renaissance, das Gewölbe hat jedoch ein Netzwerk gothischer Rippen. So spät berühren sich noch und zwar in der Hauptstadt des Landes — Gothik und Renaissance!

Thüringen. (Alterthümer.) Als man jüngst in der Ruine der alten Klosterkirche von Paulinzelle in Thüringen, ums Jahr 1105 gegründet, einen breiten bequemeren Weg durch das Mittelschiff und die Vierung legte, glaubten die Arbeiter auf Gewölbe gestossen zu sein, die unter der Vierung lägen. Die Vermuthung, dass hier vielleicht noch eine Krypta oder wenigstens das Grabgewölbe der Stifterin vorhanden sein könne, wird durch die Aussage alter Leute bestätigt, die sich als Kinder öfters in Gewölbe unter der Kirche herabgelassen haben wollen. Ausserdem sind nordöstlich vom Chor, ungefähr 100 Schritte davon entfernt, die Grundmauern einer Zelle mit Thür und Fenster aufgedeckt; an der Thür befindet sich noch wohl erhalten ein kleines Weihwasserbecken, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser kleine Raum jene Zelle ist, in der sich Paulina, die Tochter des Ritters Moricho, als „*Paulina reclusa*“ zu frommen Betrachtungen eingeschlossen hielt, ehe sie das Kloster gründete. Die Bauart unterstützt diese Vermuthung. Möchten bald die Mittel vorhanden sein, eine gründliche Nachgrabung in allen Theilen der Ruine veranstalten zu können.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 19. — Köln, 1. October 1873. — XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Gothik jenseit des Oceans. (Schluss statt Fortsetzung). — Die Uebertragung des Augustinerklosters betreffend. — Besprechungen, Mittheilungen etc.: Düsseldorf. Darmstadt. Wien. München. Nürnberg. Bamberg. Jena. Danzig. Braunsberg.

Die Gothik jenseit des Oceans.

(Schluss statt Fortsetzung.)

V.

Der Architekt.

Beim Baue eines Gebäudes, das wie eine Kirche in den meisten Fällen einen Werth von 10,000 Dollars wenigstens repräsentirt, bedenke man wohl, dass ein Entwurf, ein sogenannter „Plan", nöthig ist.

Gewöhnlich finden sich in der Gemeinde Leute, die vielleicht gute Maurer, gute Zimmerleute sind. Beim Baue öffentlicher Gebäude machen sich diese praktischen Handwerker zum öftesten breit. Mögen sie gute Brickleger, gute Carpenter sein, denn gewöhnlich sind die, welche das grosse Wort haben, die schlechtesten Arbeiter, dann sind sie noch lange keine Architekten. Man lasse sich durch die Anmaassung solcher Leute ja nicht täuschen. Legen sie selbst eben einen Plan vor, dann sind sie doppelt gefährlich. Nicht allein dass Ihnen zum öftesten alles Verständniss von Kunst und Kunstsinn, Styl, Behandlung der Materialien etc. abgeht, mangelt es ihnen aber auch an der nöthigen Einsicht in Betreff des Ganzen.

Wird nach einem solchen Entwurfe gearbeitet, ja dann hapert's an allen Ecken. Da wirthschaftet der Maurer, Zimmermann, Schmied und Schreiner jeder auf eigene Faust. Da war's nicht so gemeint, und es muss abgerissen werden. Ist das Gebäude fertig, und zum öftesten noch ehe es recht angefangen ist, herrscht Jammer in Israel; dem Planmacher, weil er's nicht kennt, wird natürlich nicht gefolgt, das Gebäude wird fertig, ist verdorben, kostet 1½ bis 2 Mal so viel als es sollte; der Maurer schimpft auf den Künstler, der Schreiner auf den Zimmermann, der Zimmermann auf Alle; aber die Gemeinde hat am Ende die Fehler zu bezahlen. Der Lohn des Architekten ist gespart, aber die Kirche verhunzt, und sie kostet Tausende mehr als nothwendig.

Leider tritt bei diesem Verfahren noch eine andere Erscheinung zu Tage; da keine wirksame Aufsicht und Controle vorhanden ist, heisst es bei vielen unserer Handwerksleute: „Was gemacht werden kann, wird gemacht."

Also folgt meiner Empfehlung, baut ihr eine Kirche, dann nehmt Euch einen Architekten; sein Geschäft verlangt es, dass er neben der genauen theoretischen Kenntniss der Gewerbe, des Baumaterials und der Anwendung desselben, Kunst- und Formsinn besitze und seine Studien sowohl an den Werken mittelalterlicher Bauten als denen neuer Meister gemacht habe. Soll er den Entwurf zu einer Kirche fertigen und soll dieselbe ihrem Zweck entsprechen, dann muss er nicht allein Meister seiner Kunst sein, nein, durchdrungen von der Erhabenheit des Christenthums, muss er seine Ehre auch darin suchen, ein des Erlösers würdiges Gotteshaus herzustellen. Hiernach möchte ich die Deutschen vor specifisch „americanischen" Architekten im Allgemeinen warnen. Einzelne gute sind zu finden, aber dieselben sind dünn gesäet. Erzogen und aufgewachsen mit den leichten Begriffen über Wahrheit und Lüge, spiegeln sich diese Nationalfehler in ihren Entwürfen allerwärts ab, von dem Mangel nach höherem Streben gar nicht zu sprechen. Bringen sie es bis zum gothischen Styl,

dann stehe Gott der Gemeinde bei. Des Zahlens beim Baue ist kein Ende und des Reparirens in späteren Jahren noch viel weniger. Die Idee des Christenthums ist solchen Mitgliedern des „*christian people*" fremd, aber die Dollars im Gemeindeseckel sind ihnen warme Freunde. Zudem fertigen die meisten ihre Entwürfe in dem uns Deutsche kaltlassenden, englisch-gothischen Style.

Habt ihr eure Wahl auf einen zuverlässigen Mann gerichtet, dem ihr den Entwurf eures Gebäudes anvertrauen wollt, dann setzt euch mit ihm in Verbindung; accordirt von vornherein über den Betrag seiner Sporteln, gewöhnlich von 1½ bis 2½ Procent des Kostenanschlags.

Dafür muss er liefern:

1) Einen Grundriss des Gebäudes.
2) Ansichten der verschiedenen Seiten, manchmal auch eine perspectivische.
3) Durchschnitte von Ost nach West, von Süd nach Nord, oder wie sie sonst nöthig sind.

   Alle diese Zeichnungen im Maassstabe von ¼ oder ⅛ Zoll per Fuss (1:48 resp. 1:96).
4) Detailzeichnungen im Verhältniss von 1 Zoll per Fuss.
5) Beschreibung der Arbeiten und Materialien mit Angabe des Bezugsortes.
6) Detaillirten Kostenanschlag mit Angabe der Länge, Breite, Höhe oder Dicke jedes einzelnen Theiles; Quantum etc. Der Mangel dieses in America nicht gebräuchlichen Anschlages öffnet dem Betruge und Schwindel Thor und Thür und erleichtert die Forderung für die so beliebten Mehrarbeiten.

Ehe man aber den Architekten zur Anfertigung der Pläne etc. schreiten lässt, bespreche man sich am sichersten mündlich mit ihm über Grösse des Baues, Art der Materialien, Landespreise etc. Am besten ist, wenn er die Location, Steinbrüche etc. selbst einsehen kann.

Sind die Pläne und Kostenanschläge fertig, wobei man sich die das Auge so täuschende Bemalung der Entwürfe mit etwaiger Ausnahme der perspectivischen Ansicht verbiete, dann versichere man sich über die Anständigkeit der Preise, und hier sind die praktischen Leute am Platze: hier beachte man ihr Urtheil. Die Architekten sind nur zu geneigt, die Arbeiten unter dem Werthe abzuschätzen, und endgültig kommt die Gemeinde bei zu niedrigen Contracten durch schlechte Arbeit doch zu Schaden.

Bevor man den Plan genehmige, lasse man sich denselben durch und durch erklären, ihn nöthigenfalls umändern; wenn unbrauchbar oder unzweckmässig, verwerfe man ihn ganz. Ehe man aber ans Verwerfen denke, ziehe man sachkundige Leute, nicht Maurer und Zimmerleute, sondern einen oder mehrere andere Architekten zu Rathe. Eigennutz und Unverstand spielen grosse Rollen in America.

Sind die Pläne genehmigt, dann zahle man das Honorar oder einen Theil desselben nach Uebereinkommen aus. Geht es ans Bauen selbst, so übergebe man die Leitung und Aufsicht dem Architekten gegen vorherbestimmtes Salair, wenn er in der Nachbarschaft wohnt, oder treffe ein Uebereinkommen mit ihm per Preis seines Besuches; am besten ist aber, wenn die Grösse des Gebäudes es erlaubt, einen eigenen Superintendenten anzustellen, den man per Monat zahlt und der an Ort und Stelle die gute Ausführung überwacht.

Nur in höchst nöthigen Fällen erlaube man, Abänderungen vorzunehmen, und thue dies nie, ohne vorher die Meinung des projectirenden Architekten gehört zu haben. Oft führen kleinere, selbst unscheinbare Modificationen zu grossen Mehrausgaben, abgesehen von der Disharmonie in der Anordnung. Gegen eine andere Klippe, die schon manche Gemeinde verleitet hat, „die Normalpläne" nämlich, wie sie in Büchern und Zeitschriften zu finden sind, muss gewarnt werden. Diese Pläne, die zum öftesten von jungen, unerfahrenen oder unbeschäftigten Architekten herrühren, denen sie als Aushängeschild dienen, passen nie ihrem Zwecke genau an, sind in neun von zehn Fällen nur zum Theil ausgearbeitet und nöthigen zu Umänderungen, die am Ende verderblich werden und die gute Idee, die zuweilen in einem solchen Entwurfe ruht, geht von vornherein verloren.

VI.

Die Fundamente.

Wenn ich bei der Wahl des Bauplatzes gesagt habe, dass es vortheilhaft sei, die Kirche auf eine Anhöhe zu bauen, da man so zu sagen sicher ist, mit den wenigsten Kosten das beste Fundament zu erlangen, so berücksichtige man diesen Punct zwei Mal, ehe man zum Ankaufe des Grund und Bodens schreite. Leider ist in Städten die Wahl der Bauplätze meist so beschränkt oder der Charakter der Gegend der Art, dass selten auf festen Boden zu rechnen ist. Hier lege man dem Architekten die Sache recht sehr ans Herz, zeige ihm andere grössere in der Nachbarschaft errichtete Gebäude und lasse ihn Erkundigungen über die Tragfähigkeit des Bodens, die Art der Fundamente etc. einziehen; hierbei übersehe man auch den Untergrund

nicht. Sand ist immer ein gefährliches Erdreich, besonders, wenn mit Wasser durchzogen. Angeschüttete Erde ist nicht weniger gefährlich. Alluvial-Thon ist bald solide und gut, bald auch nicht. Am sichersten, aber auch am seltensten ist Felsen. Ist man genöthigt, ein künstliches Fundament herzustellen, dann wird die Geschichte sehr, sehr theuer. An der St. Joseph's Kirche in New-Orleans z. B. kosten die Fundamentirungen, wenn ich nicht irre, beinahe die Hälfte des Gebäudes. Ein sehr gebräuchliches Mittel zu Gründungen sind eingerammte Pfähle oder, in etwas mehr tragfähigem Boden breit angelegte Pfahlroste. Vorzüglich ist eine durchgängige Schichte Beton.[1])

Ist die Thonerde tragfähig, dann lege man die Fundamente breit genug an und komme in Absätzen auf die Normaldicke der Mauer zurück. Bei Thürmen, wo ein enormes Gewicht auf einen verhältnissmässig kleinen Platz drückt, ist keine Vorsicht zu gross. Ueberhaupt verwende man nicht, wie es gewöhnlich geschieht, das schlechteste, sondern das allerbeste Material zu Gründungen. Befolgen wir die alten Meister. Am kölner Dome ist der Bau unter der Erde nicht weniger merkwürdig als der Bau über der Erde. Jeder Fehler, den man sich hier zu Schulden kommen lässt, rächt sich später. Es ist ein ewiges Aergerniss für eine Gemeinde, ein Gotteshaus zu haben, das gerissen und gesprungen ist. Welch traurigen Anblick gewährt ein auf die Dauer von Jahrhunderten berechnetes Gebäude, das den Keim der Zerstörung an sich trägt. Ist ja schon jede künstliche Fundamentirung eine fortwährende Unruhe für den Baumeister, weil oft, trotz der besten Anordnung, durch Nachlässigkeit bei der Ausführung seine Ehre und sein Ruf, ohne dass er helfen kann, zu Grunde geht.

Wie mancher Architekt hat heimlich geschmunzelt, als die grosse Feuersbrunst in Chicago die schwankenden Gebäude wegfegte, die oft durch eigene Schuld, zuweilen durch Schuld Anderer, eine fortwährende Anklage gegen ihn waren.

Bei Gründungen thue man eher zu viel als zu wenig, und selbst wenn man mit Felsen zu schaffen hat, ist Vorsicht gut. Man unterlasse nicht, dieselben in wagerechten Bänken abzutreppen und sich durch Bohren zu überzeugen, ob der Felsen tragfähig ist und nicht eine dünne Schaale über lockerer Erde sei.

VII.

Wahl des Baumaterials zu einer Kirche.

Grossen Einfluss auf die Schönheit und noch viel mehr auf die Dauer eines Gebäudes hat das verfügbare Baumaterial. Es ist daher von höchster Wichtigkeit, dass die Gemeinde und der Architekt diesem Punkte die grösste Aufmerksamkeit schenken. Ohne hier weiter auf die technische Seite der Frage einzugehen, will ich nur bemerken, dass der fähige Baumeister das Material seinem Zwecke dienlich macht. Wo gute, wetterbeständige Bausteine vorhanden, da sind dieselben allem Anderen weit vorzuziehen. Bei Wahl der Hau- (Werk-) Steine ist nebst der Dauer noch auf die mehr oder weniger leichte Bearbeitung zu sehen. Nicht immer ist der härteste Stein der wetterbeständigste. Ziegel können so zu sagen überall, wo Lehm vorhanden — und dies ist, mit Ausnahme weniger Plätze in den ganzen Vereinigten Staaten der Fall — geformt werden. Gut gebrannt, geben dieselben, wenn nicht zu kalkhaltig, eine sehr dauerhafte Mauerarbeit. Wo dies nicht mit allzu grossen Kosten verbunden ist, verwende man zu profilirten Steinen, Fensterbänken, Treppen, Stürzen, Gesimsen etc. Haustein. So auch zum Sockel; es gibt dem Gebäude ein wohlverdientes Ansehen von Stärke. Sind keine Hausteine weit und breit zu haben, dann und erst dann nehme man seine Zuflucht zu schablonirten Ziegeln. Eine irrige Idee ist es aber, dass man mit Ziegeln kein stattliches Gebäude herstellen kann. Die Dome in Norddeutschland, wo keinerlei Hausteine zur Verwendung kamen, sind in ihrer Art eben so vollkommene Meisterwerke als die Kathedralen in Nordfrankreich, an denen man den schönen Stein von Caen und Rochefort verarbeitete.

Wie zu den Decksteinen der Strebepfeiler, so benutze man auch Werksteine zu den Gewölberippen und Graten.

Die Gewölbe selbst stelle man, wo Tuff- oder Bimssteine billig zu haben, daraus her, wenn nicht, mische man zum Lehm Abfälle von Steinkohlen oder Sägespäne, wodurch nach dem Brennen ein offener poröser Stein entsteht, der denselben Zweck erfüllt. Leichter Sandstein kann nöthigenfalls auch zu Wölbungen dienen.

Zum Dachdecken brauche man, wenn irgend thunlich, Schiefer, am besten englischen; nicht so schwer als der americanische, ist er bedeutend dauerhafter. Die alten Meister verwandten gewalztes Kupfer und Blei; leider ist beides für uns zu theuer. Galvanisirtes Eisen ist nicht zu empfehlen. Die Verschiedenheit der Dehnbarkeit des Eisens und Zinks macht den Zink abblättern und das Eisen rosten. Eisenblech, wie man es oft hier bei Privatgebäuden anwendet, geht ohne sorgfältigen Anstrich ausserordentlich leicht zu Grunde. Dachziegel sind zu schwer und von Pappe mag ich nicht sprechen. Schindel sind und bleiben eine Aushülfe. Stehen Schiefer von verschiedener Farbe zur Disposition,

1) Mörtel aus Cement, Sand und Steinbrocken.

so lässt sich ohne Vermehrung der Kosten eine schöne Mosaikarbeit herrichten.

Grate und Kehlen fasse man sorgfältig mit Blei oder Kupferblech ein. An Thürmen und Dächern sollen starke Haken nicht fehlen.

Die Bedachung lasse man auf soliden Dachstühlen ruhen und verwende dazu wo möglich Eichenholz oder die besten Tannen. Ein gut construirtes Dach, weit entfernt den Mauern Schaden zu thun, ist durch die senkrechte Belastung der Stützpuncte weit eher ein Vortheil. Ist man dann als Nothbehelf zu einem Schindeldache verwiesen, so erlauben doch die starken Dachstühle jeder Zeit, dasselbe gegen ein Schieferdach umzuwechseln. Von leichten americanischen Dächern nach Art der sogenannten Balloonframes (ein sehr bezeichnender Ausdruck) sehe man ganz ab.

Ein total verwerflicher, leider hierlands sehr üblicher Brauch besteht darin, dass man hohe Thürme auf den Dachgespären errichtet. Die Erschütterung beim Läuten der Glocken, die Wucht der heftigen Winde ruiniren in kurzer Zeit nicht allein die Thürme, sondern auch die Dächer und Mauern des Gebäudes. Ich kenne Kirchen, die in weniger als 20 Jahren aus dieser Ursache fertig zum Abbruch waren. Kann man keinen eigenen Thurm aufführen, dann baue man lieber einen sogenannten Giebelreiter.[1])

Im Mittelalter war die Plättung im Innern der Kirche, wenn nicht mit Mosaik, doch mit arabeskenartig gelegten Quadern von verschiedener Farbe geziert. Erlauben es die Mittel, dann benutze man den in Metlach an der Saar angefertigten Mosaik zum allerwenigsten zum Belegen des Chors.[2]) Dieser Mosaik übertrifft bei Weitem den englischen, die sogenannte *encaustice; tiles* ist für jeden Styl passend zu haben und unverwüstlich. In den Gängen wende man die einfachen Muster an. Marmorfliessen sind eben so theuer, viel weniger dauerhaft und die schachbrettartigen Dessins nicht eben geschmackvoll. Unter den Bänken ist ein guter hölzerner Fussboden am Platze. In kälteren Klimaten dielt man auch wohl die ganze Kirche und gebraucht Teppiche in den Gängen und dem Chore.

Die Beschläge zu Thüren, die Schlösser und alle Eisenarbeiten lasse man nach den Zeichnungen aus der Hand schmieden. Sind sie etwas theurer, so dauern sie auch ewig. Vor dem trügerischen Gusseisen hüte man sich wohl.

Allem Holzwerk bewahre man die natürliche Farbe, es kann nicht schöner „gegrained" werden, und tränke es verschiedene Male mit heissem Leinöl; dazu ist dann der Schreiner gezwungen, tüchtige Arbeit zu liefern, indem jeder Fehler zu Tage kommt.

Da die Rahmen der Kirchenfenster und Thüren gewöhnlich nicht den fabrikmässigen landesüblichen Maassen entsprechen, so kann in diesem Fache jeder gute Schreiner, wenn er trockenes Holz hat, mit solchen Etablissements concurriren und liefert dazu nicht selten bessere Arbeit. Beim Bauen der meisten Kirchen ist an kunstgerecht gemalte Fenster nicht zu denken, und da das gebräuchliche Fensterglas gänzlich unpassend ist, so wähle man zu den Fenstern die sogenannten Tapetenmuster Grau in Grau *(grisaille)* gemalt; ohne theuer zu sein, sind sie ein würdiger Schmuck; sorge aber wohl, dass man das Licht nicht zu sehr ausschliesst.

Ueber Einrichtung und Ausschmückung des Gotteshauses in einem spätern Artikel.

Schliesslich noch ein Wort über das Verdingen der Arbeit.

Nach dem Kostenanschlage der Architekten kennt der Kirchenrath Quantum und Preis jeder Arbeit. Am vortheilhaftesten sowohl in Hinsicht des Preises als der Qualität der Arbeit ist es, wenn Maurer-, Steinhauer-, Brickleger-, Schreiner-, Schmiede- etc. Arbeiten jede für sich allein ausgegeben wird. Man lasse die Handwerker die Pläne etc. sehen, erkläre ihnen dieselben und fordere dann Gebote ein. Unter diesen Anerbieten, die geheim gehalten werden sollten, suche man die vortheilhaftesten, sowohl in Hinsicht auf den Preis als auch auf die Art und Dauer der Bezahlung aus. Arbeiter, von denen man im voraus weiss, dass sie schlechte Arbeit liefern, ersuche man nicht zur Einreichung einer Submission. Ist die Wahl getroffen, dann halte man streng an den Bedingungen und Maassen fest, versäume aber auch nicht zur richtigen Zeit Zahlung zu liefern. Dass genau festgestellt werden muss, wann jede Arbeit fertig sein soll, versteht sich von selbst. Unbedingt sind alle Contracte schriftlich zu machen. Das ganze Gebäude an einen Unternehmer zu überlassen, hat seine grossen Nachtheile. Gewöhnlich finden sich fremde Contractoren ein, die es oft billiger, das ist wahr, aber auch in neun aus zehn Fällen schlechter bauen. Die heimathlichen Arbeiter müssen fremden weichen, und das Geld, das die Gemeinde zusammengebracht, geht nach aussen. Zudem trägt mancher Handwerker seinen und zuweilen noch anderer Mitglieder Beitrag durch seine Arbeit ab. Die heimischen Arbeiter kennt man, dahingegen muss man mit den schlechten Arbeitern des Contractors vorlieb nehmen. Ob diese Contractoren ehrlich und zahlungs-

1) Das auf einem Wandgiebel angebrachte Thürmchen.

2) Ist in New-York zu haben.

fähig sind, ist immer zweifelhaft, trotz aller Recommandationen. Ein Gebäude wie eine Kirche im Tagelohn fertig zu machen, wage keine Gemeinde, wenn sie nicht bankerott sein will, ehe das Gebäude halb fertig ist. In den meisten europäischen Ländern ist dieses System bei öffentlichen Arbeiten verboten, und mit Recht.

VIII.

Bau der Kirche.

In den früheren Artikeln habe ich die nöthigen Rathschläge über die Verdingung der Arbeiten, die Aufsicht, das Material, die Bezahlung etc. so weit behandelt, dass ohne Wiederholung des bereits Gesagten nicht viel zu beachten bleibt und ich mich daher kurz fassen kann.

Ist ein eigener Bauführer am Gebäude angestellt, so fällt ihm natürlich die ganze Aufsicht und Ausführung zu.

An ihm ist es, dafür zu sorgen, dass allen Bedingungen der Verträge getreulich nachgekommen wird, dass die verschiedenen Arbeiten auf die bestmögliche Art ausgeführt werden. Freilich muss er dazu Kenntnisse und Erfahrung besitzen. Ist der Kirchenbau nicht der Art, dass ein eigener Aufseher bezahlt werden kann, und der Architekt nur von Zeit zu Zeit nachsehen kommt, dann ist es unbedingt erfordert, dass Mitglieder des Kirchenrathes die Controle führen. Sind unbetheiligte Handwerker zu diesem Amte ausersehen worden, so übertrage man einem von ihnen die Aufsicht über die Maurer-, Steinhauer- und sonstigen derartigen Arbeiten und einem zweiten die Aufsicht über alle in das Fach der Holzconstruction etc. einschlagenden Werke. In keinem Falle sollten aber diese Leute direct oder indirect pecuniär am Baue betheiligt sein. Leider ist dies nur zu oft der Fall, und die Consequenzen fallen der Gemeinde zur Last. Ist bereits ein Geistlicher in der Gemeinde, so steht derselbe natürlich an der Spitze der ganzen Leitung; hat derselbe schon früher Erfahrungen beim Baue einer Kirche gemacht, dann kommt dies der Corporation sehr zu Nutzen.

Auf einen Fehler, der im Allgemeinen bei allen americanischen Bauten mehr oder weniger vorkommt, möchte ich hier besonders aufmerksam machen; es ist der Leichtsinn in der Wahl und der Anwendung des Materials. Da kommt's nicht drauf an, ob das Holz zu Dachstühlen etc. in vollem Safte gehauen und noch grün gebraucht wird; ob die verwendeten Ziegelsteine gar gebacken sind oder nicht; ob die zweite oder zwölfte Schicht in einer Brickmauer eine Binderschicht ist; ob der Kalk und Cement vor dem Gebrauche an der Luft verlöscht war; ob die Hausteine regelrecht gesetzt werden, um sie dem Druck der Belastung zu entheben: „*that will do*“ und damit ist's fertig. Die „*workmanlike manner*“ ist ein sehr loser Ausdruck, der schon mancher Gemeinde Tausende und aber Tausende von Dollars an Reparaturen gekostet hat.

Kann das Gebäude vor Winter nicht unter Dach gebracht werden, so ist es unbedingt erfordert, dass die Mauern sorgfältig mit Brettern bedeckt und vor den Einflüssen der Witterung beschützt werden. Eine andere Vorsicht, die man hier in America häufig ausser Acht lässt, ist die, dass man zu spät in den Winter hineinmauert. Friert der Mörtel ehe er erhärtet ist, so geht natürlich alle Bindekraft verloren.

Da Gotteshäuser öffentliche Gebäude sind, nicht für heute und morgen, sondern für Jahrhunderte errichtet werden, so ist es von höchstem Belang, dass alle Mittel in Anwendung kommen, um solch einem Gebäude Dauer zu sichern. Sehet Kirchen und Capellen der Heimath! Die Stürme vor Jahrhunderten sind an ihnen vorübergegangen und sie haben ihnen Trotz geboten. Seht viele Gebilde der Gegenwart; der Zahn der Zeit vernichtet sie in wenigen Jahren; sie bröckeln hinweg wie der Lös an den Ufern des Mississippi. Was ist die Ursache dieses Unterschiedes? Nichts Anderes als die Sorgfalt in der Wahl des Baumaterials und die Mühe, die man sich zur Zeit gab, dasselbe zweckentsprechend in der besten Art zu verwenden. Der Unternehmer ist natürlich nur zu geneigt, die Arbeit so billig als möglich herzustellen und so viel als möglich dafür zu verlangen, ohne Rücksicht auf die Zukunft. Man halte ihn daher unter jeder Bedingung an, gute Arbeit zu liefern; überwache ihn aufs genaueste, übersehe ihm nichts, reisse, wenn nöthig, schlechte Arbeit sofort ab, aber man lasse sich auch keinerlei Verschulden gegen ihn zukommen, quäle ihn nicht muthwillig und lasse von seinen Arbeitern ab. Begehen diese Fehler, so spreche man mit dem Meister; sind sie unfähig oder treulos, so ersuche man ihn, sie zu entfernen. Ueberhaupt verhüte man offenen Streit. Er führt zu nichts Gutem, stört oder hemmt die Arbeit und macht den Unternehmer widerspänstig. Man sei streng, aber gerecht. Sind Mehrarbeiten oder Umänderungen in den Plänen nöthig, so verfehle man nicht, im voraus den Preis dafür zu stipuliren. Bei der Abrechnung ist die Sache dann einfach und wird dieser Grundsatz festgehalten, so bleibt manche Unannehmlichkeit erspart.

Ist die Kirche eingedeckt, so vernachlässige man nicht, für den genügenden Abfluss des Wassers zu sorgen. Steht dieselbe erhaben, dann ist dies natürlich leicht; steht sie aber, wie dies meist in den Städten der Fall

ist, niedrig, so sorge man dafür, dass eine gute Pflasterung von 5 bis 6 Fuss Breite rund um die Fundamente gehe und Fall genug habe um die Dachwasser fortzuführen. In keinem Falle unterlasse man dies. Ein sickerndes Wasser hat schon manches Fundament beschädigt und dadurch den Bau ruinirt.

Auf Feuersgefahr ist ebenfalls Bedacht zu nehmen. Man sei vorsichtig in der Wahl des Baumaterials, und vermeide es, irgend ein anderes Gebäude an die Kirche zu lehnen.

IX.

Farbenschmuck der Kirche.

Im Mittelalter wurde eine Kirche nicht als vollendet betrachtet, so lange ihr der Farbenschmuck mangelte. Dieser Schmuck erstreckte sich nicht allein auf das Innere, sondern dehnte sich auch auf die Aussenseite der Gebäude aus; wir sehen gemalte Mauern, gemalte Dächer und selbst gemalte oder vergoldete Thürme. Mit der Renaissance und dem Rococo verschwand diese Pracht immer mehr aus den Gotteshäusern, bis sie bei dem Wiederaufleben der christlichen Kunst in den letzten Decennien aufs Neue zu Ehren kam. In Europa sehen wir in Domen, Pfarrkirchen und selbst Capellen den Pinsel des Malers wieder zu seinem Rechte gelangen; in America sind einzelne und dazu noch meist unglückliche Versuche gemacht worden. Um zu zeigen, dass man auch mit wenigen Mitteln das Innere einer Kirche, statt mit der Weisserquaste, mit Farben zieren kann, gebe ich hier einige Andeutungen über die Art und Weise, wie man im Mittelalter verfuhr.

Als Hauptgrundsatz wurde festgehalten, dass die Malerei sich der Baukunst unterzuordnen habe; sie sollte den Gesammteindruck des Gebäudes nicht stören, sondern ihn erhöhen und so die Harmonie des Ganzen fördern.

Schon in den altchristlichen Basiliken sehen wir die Decken und Wände sich mit prächtigem Bildwerke bekleiden. Die grossen, ruhigen Flächen der romanischen Kirche eigneten sich besonders zu einem reichen Gemäldeschmucke, der denn auch auf das Ausgedehnteste in Anwendung kam. Manche dieser Malereien haben sich später unter der Tünche wiedergefunden und geben uns werthvolle Muster in ihrer Art.

Wie das Blattwerk und die Blumen der romanischen Sculptur nicht der wirklichen Pflanzenwelt angehören, ihre Formen verallgemeinert sind, so waren auch die beim Bildschmuck vorkommenden Personen und Thiere gewisser Maassen architektonisch stylisirt und conventionel behandelt. Ueberall zeigen sie eine kräftige Zeichnung, mehr Körperlichkeit als die Natur in ihren Gebilden darbietet; die Thiere besonders waren höchst phantastisch dargestellt und ganz originel aufgefasst. Ausgedehnte Anwendung fanden geometrische Dessins, die band- oder kettenartig zusammengereiht wurden.

Die Bemalung der baulichen Glieder, Ornamente, Säulen, Capitäle, Gesimse und Gewölberippen ging Hand in Hand mit der Darstellung heiliger Personen und Geschichten oder trat für sich allein auf.

Im gothischen Style, wo an Stelle der breiten Wandflächen die grossen Fenster sich öffnen, musste die Wandmalerei der Glasmalerei theilweise weichen; doch auch hier erachtete man das Gotteshaus nicht für vollendet, so lange es seinen Farbenschmuck entbehrte.

Meistens liess man den Haustein der Säulenschäfte sich in seiner natürlichen Farbe zeigen; oft war dies auch der Fall bei den Wänden, sowohl bei Backsteinmauern als Quadern. Eine schlichte Ausfugung war Alles, was man für nöthig erachtete. Die Laibungen der Fenster und die Gewölbekappen (Gewölbefelder) wurden verputzt (geplästert).

An den Capitälen liebte man eine Vergoldung des Blattwerks auf rothem Grunde. Die Gewölberippen sind entweder auf lichtem Fond mit Goldmustern belebt oder parallel mit denselben laufen Streifen von blauer und rother Farbe und selbst eine schmale Bordure als Verzierung. Die Schlusssteine, wo dieselben nicht durchbrochen oder pendentif, zeigen öfters Heiligenbilder, zuweilen Jahreszahlen, aber meistens Wappen von solchen Personen, die sich um die Kirche verdient gemacht hatten.

Das Rankenwerk oder die Heiligenbilder der Kappen hoben sich von den grauen, leicht-röthlich oder bräunlich bemalten Feldern sehr gut ab. Besonders beliebt waren goldene und silberne Sterne auf azurblauem Grunde. Rankenwerk oder Borduren schmückten die Laibungen der Fenster. Selten sind die übrigen Wandflächen bemalt. Sinnige Sprüche auf Bandrollen, im romanischen Style oft von Ungeheuern gehalten, durchweben die Ornamentirung.

Noch ist zu bemerken, dass die mittelalterlichen Künstler bei ihren Werken nur die vollen, kräftigen und saftigen Farben gebrauchten; Halbtöne sind verhältnissmässig selten.

Aus dem eben Gesagten ergibt sich von selbst die Art und Weise, wie wir bei der Bemalung zu verfahren haben, ohne der modernen Zimmer- und Decorationsmalerei Thür und Thor zu öffnen, die nun einmal nicht in unsere Gotteshäuser gehört.

Ehe man zur Anlage von Bauwerken schreite, verfehle

Beilage zu №19 Jahrg XXII des Organs für christl. Kunst

III Blatt



St. Marcus Kapelle
in Altenberg.

A. Lange.

A. Wallraf lith. Cöln

man nicht, sich mit einem sachverständigen Architekten zu berathen. Seine Andeutungen, wenn er nur irgendwie in der christlichen Kunst bewandert ist (leider sind dies hier zu Lande sehr wenige), sollten dann wohl beherzigt werden. Noch besser, wenn auch ein sachverständiger Maler, die jedoch noch seltener sind, zugezogen wird. Mit Verzierung der Säulenköpfe, Rippen und Fensterlaibungen kann das Aussehen eines christlichen Tempels schon bedeutend gehoben werden. Zu Borduren mögen Schablonen in stylgemässer und passender Zeichnung gute Dienste leisten; eine lichtblaue Decke mit Sternen besäet, ist auch nicht kostspielig, nur hüte man sich vor zu tiefem Blau. Statt der weissgewaschenen Mauerflächen trage man lieber einen warmgrauen, leicht röthlichen oder bräunlichen Ton auf. Die Hausteine und selbst die Backsteinmauern scheue man sich nicht, in ihrer Naturfarbe zu zeigen. Tapeten und nachgeäfften Marmor überlasse man den Theatern und Hallen; Hausteinquadern durch gepinselte Fugen zu immittiren, meide man der Täuschung und Lüge wegen.

Bei Bild- und Rankenwerk halte man sich an die entsprechende Stylisirung.

Mögen diese kurzen Andeutungen ein Fingerzeig sein, um auf dem Felde der kirchlichen Malerei in America den rechten Weg zu finden.

X.

Das Mobiliar.

In seinem bereits citirten Werke: Fingerzeige auf dem Gebiete der christlichen Baukunst, sagt Aug. Reichensperger: „Die katholische Kunst des Mittelalters, so gross in ihren architektonischen Schöpfungen, ist kaum minder bewunderswerth in denjenigen Erzeugnissen, mit welchen sie das Innere der Bauwerke ausstattete. Angemessenheit der Form, Brauchbarkeit, Schönheit der Arbeit, Reichthum des Stoffes, Einheitlichkeit des Bildungsgesetzes, — Alles trifft zusammen, um diese Erzeugnisse als wahre Mustertypen erscheinen zu lassen.“ Ich konnte daher nicht besser thun, als seine Fingerzeige zur Grundlage meiner Abhandlung über das Kirchenmobiliar, so weit dies für die hiesigen Zustände möglich, zu gebrauchen.

Wie wir uns, mit unsern Kirchenbauten nach den Mustern des Mittelalters richten sollen, nicht durch äffende Nachahmung, nein, durch eigene Schöpfung, fussend auf den mittelalterlichen Stylen und den Gesetzen des Wahren und Schönen, eben so sollten wir uns diese Gesetze bei Beschaffung der Kirchenmöbel zu Nutze machen.

Der Altar.

Unstreitig ist der Altar das erste und vorzüglichste Geräth der Kirche; auf ihm wird täglich das unblutige Opfer gefeiert; es hat daher auch die Bedeutung des Grabmals und der Opferstätte. Schon seit dem ersten Jahrhundert besteht die Vorschrift, dass derselbe von Stein, und zwar aus einem Stücke sein sollte. Wir sehen daher im Mittelalter, dass vorzugsweise dieses Material nicht allein für den Altartisch, sondern auch für den östlich vom Altare errichteten Aufsatz benutzt wurde. Neben dem Stein, der in den künstlichsten Formen sich hier aufbaute, fand auch Holz zu den Altaraufsätzen die weiteste Verwendung. Meist waren diese Altäre ausgezeichnet durch ihre Form mehr als durch ihre Grösse. Erst dem Rococo verdanken wir die ungeheuren, mit Schnörkeln überladenen, mit Gold verschwenderisch verbrämten, kolossalen Altarbauten.

Im Mittelalter bewahrte man das Allerheiligste zur Seite des Altars in den sogenannten „Sacramentshäuschen“ auf, diesen Wundern mittelalterlicher Steinmetzkunst, wie sie Reichensperger mit Recht nennt. Will man nicht zu ihnen zurückkommen und auf dem Altare das Tabernakel beibehalten, so bildet dasselbe natürlich einen der Haupttheile. Auf ihm erhebe sich zu oberst das Kreuz mit dem Heilande. Es bezengt ein totales Verkennen des Zweckes, wenn das Tabernakel, wie dies so häufig geschieht, als Sockel zu Statuen dient, oder diese Statuen in Höhe weit über das Kreuz hinausragen. Sind auch Standbilder auf dem Altaraufsatze gewiss am Platze, so sollen sie dennoch unter jeder Bedingung in zweiter Reihe bleiben.

Die Altarleuchter haben ihre Stelle auf der Tischplatte zu finden. Eine passende Verzierung der Vorderseite des Altartisches bilden die aus kostbaren Stoffen verfertigten Antependien, die man nach der Farbe der Feste wechselt. An ihrer Stelle kann auch, umschlossen von einem kräftigen Sims, ein Kreuz, eine Palme, ein Labarum, Alpha und Omega, ein Lamm oder sonst ein bezügliches christliches Symbol angebracht werden.

Dass um den Altar der nöthige Raum zum Umgange sein soll, versteht sich von selbst.

Sind Votiv-Altäre in einer Kirche, so übersehe man auch hier den Zweck des Altares nicht, auch hier haben die Standbilder in zweiter Reihe zu erscheinen.

Wie die Kirche selbst, so orientire man, wo eben möglich, alle Altäre nach Osten, woher das Licht kommt.

Die Kanzel.

Nach den Altären ist wohl die Kanzel das wichtigste Stück unter dem Kirchenmobiliar. Ihr Platz ist im Hauptschiffe, unweit des sogenannten Triumphbogens oder an einem Pfeiler der nördlichen Seite dieses Schiffes. Sie werde von Stein oder ungeschminktem hartem Holze (Eiche, Wallnuss, Esche u. s. w.) angefertigt, entwickle sich am besten aus dem Achtecke kelchartig vom Boden auf. Die Felder des Achteckes schmücke man mit den Brustbildern der Evangelisten oder Kirchenlehrer. Den Schalldeckel mache man nicht unnatürlich gross, behandle ihn in derselben Grundform wie den Kelch und umgebe ihn mit einem Kranze. Eine nicht zu steile Treppe mit einer Thür am unteren Ende führe hinauf.

Der Taufstein.

Bevor der Mensch getauft, gehört er nicht zur Kirche und hat desswegen auch kein Recht zum Eintritte in das Gotteshaus. In den älteren Kirchen hatte man daher eine eigene Taufcapelle, das Baptisterium, welches sich gewöhnlich nördlich an die Hauptkirche anlehnte. Ein entsprechender Platz für die Taufcapelle ist heute in der nördlichen Ecke zwischen Hauptthurm und Giebel, öffnend nach der Thurmhalle; gegen Norden oder links im Frauenschiffe soll der Taufstein stehen, sagen die mailänder Kirchenbeschlüsse.

Schon der Name beweist, aus welchem Materiale der Taufstein sein soll; derselbe möge einige Stufen erhöht stehen und so gross sein, dass er Wasser für ein ganzes Jahr fassen kann. Um letzteres vor Verunreinigung zu beschützen, ist er mit schliessbarem Deckel zu verwahren, womöglich mit einer Vorrichtung zum Aufziehen desselben. Nach Art der Kanzeln entwickle er sich geometrisch aus dem Sechs- oder Achteck. Passende Verzierungen sind die Darstellungen der h. Sacramente.

Metall, mit Ausnahme des Eisens, kann auch zur Verwendung kommen.

Die Orgel.

Wie die Orgel den Gesang nicht stören darf, so soll sie auch die Harmonie der Architektur nicht stören — ihr Platz ist bei kleineren und mittelgrossen Kirchen meistens im Westende auf der sogenannten Emporbühne. Am schwierigsten unter allen Kirchenmöbeln ist wohl die Gestaltug der Orgel. Ihre Pfeifen eignen sich nun einmal nicht zu rein architektonischen Formen. Das Beste ist, sie zwanglos (die Pfeifen) zu gruppiren und das Ganze in eine dem Zweck entsprechende Umrahmung aus Holzschnitzwerk zu bringen.

Die Beichtstühle.

Die Beichtstühle gehören unbedingt in das westliche Ende der Kirche; kann man dieselben nicht mit der Architektur verschmelzen, so suche man sie ohne Uebertreibung einfach und stylgerecht zu gestalten und sie besonders für den Geistlichen, der oft tagelang darin verweilen muss, bequem einzurichten. In keinem Falle dürfen sie störend in die Harmonie des Baues eingreifen.

Kirchenstühle und Kniebänke.

Wie die Beichtstühle, so fertige man auch die Kirchenstühle und Kniebänke aus gesundem, ungeschmiertem Eisen-, Wallnuss- oder sonstigem harten Holze. Sie sollen dem Zwecke entsprechen und bequem sein. Man vermeide alle unnöthigen Schnörkeleien, gestalte die Wangen mit Pannelverzierung und schliesse dieselben oben durch einen Knauf, eine Linie, ein gerolltes Blatt oder ein ähnliches Ornament ab. Obschon ich im Allgemeinen den hiesigen Erzeugnissen der Möbelfabriken Zweckmässigkeit und Bequemlichkeit nicht abspreche, so sind doch nur sehr wenige, die passende Kniebänke und Kirchenstühle für katholische Kirchen fertigen.

Die Chorschranken.

Die Chorschranken, welche den Priester vom Laienstande trennten, waren im Mittelalter gewöhnlich aus durchbrochenem Steinwerk. An die Stelle des steinernen Maasswerkes tritt heutzutage die aus Holz oder Eisen gefertigte Communionbank. Sie wird als Ballustrade behandelt und aus Säulchen gebildet. Doch ist das Holz dem Gusseisen vorzuziehen.

Lettner und Ambo.

Zu wünschen wäre, dass die beiden im Mittelalter zumeist monumental behandelten Pulte, von welchen herab dem Volke die Epistel und das Evangelium vorgelesen wurden, wieder ihre Berücksichtigung an unseren Kirchen fänden.

Chorstühle.

Auf der Epistel- oder Südseite haben zunächst am Altare der Credenztisch und die Sedilien (Sitze für die Priester), gewöhnlich drei oder fünf, gegenüber auf der Nordseite die Stühle für die Mitglieder des Kirchenrathes ihren Platz. Dieses Chorgestühl, besonders die Sedilien, boten im Mittelalter Prachtwerke von Holzschnitzarheit dar.

Die Glocken.

Eine erhabenere Musik als der Dreiklang eines schönen Glockengeläntes kann doch wohl kaum gedacht werden. Nur dem Glockenmetalle sind diese reinen, vollen Töne eigen. Daher sind denn auch alle Surrogate, Gussstahlglocken etc. total verwerflich. Beim ersten Ankaufe etwas billiger, bleiben solche Glocken ein ewiger Verdruss für die Gemeinde; zudem sind dieselben im Winter leichter Beschädigungen ausgesetzt als echtes Glockenmetall und einmal gerissen werthlos, während letzteres immerhin als altes Metall noch einen bedeutenden Preis hat. Die Grösse der zu beschaffenden Glocken und die Wahl des Grundtones zum Accorde hängt natürlich von den Mitteln der Gemeinde, der Höhe des Thurmes etc. ab. In jedem Falle verwerfe man eine Glocke, die nicht rein gestimmt ist. Die Glocken dürfen nicht tiefer hängen als die Schallfenster. Die Glockenstube sei oben und unten durch einen Boden abgeschlossen.

Die Glockenstühle.

Um die durch das Läuten der Glocken hervorgebrachten Erschütterungen nicht auf den Thurm selbst zu übertragen, wodurch die Mauern in kurzer Zeit zerstört würden, werden die Glocken an einem eigenen Zimmerwerk, den Glockenstühlen, aufgehangen. Sie stehen auf dem Gebälke des Thurmes, sind aus dem besten Eichen- oder Eschenholze anzufertigen und gut mit Eisen zu beschlagen. Die Art des Aufhängens hat in neuerer Zeit bedeutende Verbesserungen erfahren, und der Glockengiesser liefert hier zu Lande Glockenstühle und Joche nicht selten mit den Glocken. Zum Schonen der Seile sollen dieselben bei ihrem Durchgang durch die verschiedenen Stockwerke des Thurmes in oder über Rollen laufen.

Allgemeine Bemerkungen über die Beschaffung des Kirchenmobiliars.

Es ist gewöhnlich der Fall, dass eine Gemeinde ihre Mittel erschöpft hat, wenn die Kirche unter Dach und Fach ist, oder dass selbst noch Schulden auf dem Gebäude lasten. Dass in einem solchen Falle dann freilich nicht sogleich an die Beschaffung kunstgerechter Möbel gedacht werden kann, ist klar. Man lasse sich aber dadurch nicht abschrecken, errichte provisorisch mit so wenig Kosten als möglich den nöthigen Altar, Bänke, Stühle u. s. w. In keinem Falle thue man etwas Halbes. Man plage sich mit den spärlichen Möbeln und nach und nach, wie die Mittel es erlauben, setze man das Definitive und Kunstgerechte an die Stelle. Dauert es auch etwas länger, so ist der Genuss desto grösser und die Opferwilligkeit erhält jedes Mal eine bessere Anspornung.

Ein grosser Fehler, den man hier zu Lande fast immer begeht, liegt in der Planlosigkeit beim Anschaffen. Man halte genau die Reihe ein, wie es die Noth und der Bedarf vorschreibt; gebe langsam, aber sicher zu Werke, verliere nie die Würde des Gotteshauses aus den Augen, hüte sich besonders vor allem Scheine, allem Truge und überlasse den gepinselten Marmor und die Stuckatur dem Theater.

Der Geistliche an der Spitze der Pfarrei, dem die Beschaffung des Kirchenmobiliars zufällt, lasse es sich nicht verdriessen, Studien über kunstgerechte Mobilien zu machen, nehme wo möglich die Hülfe von kunstbewanderten Geistlichen oder befreundeten Architekten in Anspruch.

Eine andere zu vermeidende Klippe ist die Kostspieligkeit. Es ist eine total falsche Idee, zu glauben, dass die Kunstgebilde zu theuer sind. Gewöhnlich ist gerade das Gegentheil der Fall. Ein Altar z. B. kann einfach und schlicht sein, dem Style der Kirche entsprechen und doch sehr mässig im Preise stehen.

Am besten ist es natürlich, wenn von dem Architekten, der den Bau entworfen hat, auch die Zeichnungen zum Mobiliare gefertigt oder geliefert werden. Kann oder will man dieses nicht, so suche man sich die mustergültigen Blätter von V. Statz, Ungewitter, Ch. Arendt, C. W. Schmit u. A. zu verschaffen, wähle sich unter Mithülfe des Baumeisters das Passende aus und übergebe dann einem zuverlässigen Handwerker nach vorher stipulirtem Preise die Ausführung. Gut und billig kommt man gewöhnlich davon, wenn man mit Firmen, welche die Anfertigung von Kunstmöbeln als Specialität betreiben, unterhandelt. Solche Firmen, die meistens selbst Pläne vorlegen, existiren bereits in Chicago, St. Louis, Cincinnati und anderwärts. Man ist einer genau nach der Zeichnung angefertigten Arbeit sicher und erlangt billige Zahlungsbedingungen. Eine Firma, die ich besonders ihrer gediegenen Arbeit wegen empfehlen kann, ist F. und H. Schröder in Cincinnati, Ohio. Freilich muss beim Contrahiren Dauerhaftigkeit der Arbeit zur Grundbedingung gemacht werden. Möbel, die geringeren Kunstwerth haben, als Kirchenstühle und Bänke, überlasse man einheimischen Arbeitern, sehe aber genau auf gute Arbeit und treue Befolgung der Zeichnung.

N. Gonner.

Die Uebertragung des Augustinerklosters betreffend,

schreibt die Chronik des Germanischen Museums:

Die Sammlung von Kunstwerken, aus deren Erlös die Kosten für Uebertragung des Augustinerklosters bestritten werden sollen, ist bereits zu einer hübschen kleinen Galerie angewachsen und täglich geht noch Weiteres zu. Wir veröffentlichen heute unten die erste Liste derjenigen Künstler, die ihr Versprechen bereits erfüllt haben. Mehrere Kunstfreunde, welche gleichfalls in dieser Liste stehen, wie auch einige Künstler, haben mehrere, zum Theil auch Kunstwerke von fremder Hand, gespendet, so dass der Katalog der Kunstwerke noch einige treffliche Namen verstorbener Künstler aufweist.

Der Bau selbst ist bereits bis zur Gleiche des ersten Stockwerkes, dessen altes Deckengebälke so eben wieder eingelegt wird, gediehen.

Unsere Sammlungen haben in jüngster Zeit vielseitige Bereicherung durch Ankauf erhalten. Wir können nicht jedes Stück einzeln aufführen, erwähnen daher hier zunächst nur eine Sammlung von Bleireliefs, Goldschmiedemodellen des 16. Jahrhunderts, von ungefähr 900 Nummern, die aus dem Besitze des hiesigen Sammlers und Kunstfreundes G. Arnold ins Museum gekommen sind.

Die kleine, aber glänzende Ausstellung, die im Juni eröffnet wurde, ist wieder geschlossen.

Erstes Verzeichniss

derjenigen Künstler und Kunstfreunde, welche künstlerische Gaben für eine Versteigerung zu Gunsten des Wiederaufbaues des hiesigen Augustinerklosters gespendet haben.

Achenbach, Andr., Professor, in Düsseldorf; Achenbach, Oswald, Professor, in Düsseldorf; v. Alvensleben, Maler, in Dresden; Becker, A., Professor, in Düsseldorf; Becker, C., Professor, in Berlin; Bergau, R., Professor, in Nürnberg; Braith, Thiermaler, in München; Braun, L., Schlachtenmaler, in München; Choulant, Hofmaler, in Dresden; Deger, Professor, in Düsseldorf; Echter, Professor, in München; Ebert, Landschaftsmaler, in München; Engelhardt, Professor, in Hannover; Essenwein, A., Director, in Nürnberg; Eyrich, Architekt, in Nürnberg; Felsing, Professor, in Darmstadt; Flüggen, Historienmaler, in München; Förster, C., Dr., sachs.-meining. Rath, in München; Funk, Professor, in Stuttgart; Gnauth, Professor, in Stuttgart; Grützner, Genremaler, in München; Hähnel, E., Professor, in Dresden; Hanfstängel, Hofrath, in München; Hartmann, Thiermaler, in München; v. Heyden, Historienmaler, in Berlin; Hofmann, H., Professor, in Dresden; Hübner, J., Dr., Galeriedirector, in Dresden; v. Kameke, Professor, in Dresden; Kappis, Genremaler, in München; Kaufmann, H., Genremaler, in München; Knaus, Professor, in Düsseldorf; v. Kreling, Director, in Nürnberg; Kuhn, Dr., Conservator, in München; Rundmüller, Genremaler, in Bamberg; Lang, H., Schlachtenmaler, in München; Lessing, C. F., Director, in Karlsruhe; Mali, Thiermaler, in München; Metz, Landschaftsmaler, in München; Mésszöly, Landschaftsmaler, in München, Meyer, F. C., Hofrath und Professor, in Nürnberg; Meyerheim, F., Genremaler, in Berlin; Niessen, Conservator, in Köln; Noack, Hofmaler und Professor, in Darmstadt; Ortwein, Professor, in Nürnberg; Oesterley, Professor und Hofmaler, in Hannover; Pickert, S., Kunsthändler, in Nürnberg; v. Pocci, Graf, kgl. Oberstkämmerer, in München; Raab, Professor, in München; Raupp, Professor, in Nürnberg; Ritter, L. u. P., Architekturmaler, in Nürnberg; Rohde, C., Genremaler, in München; Rustige, Professor, in Stuttgart; Schleich, E., Professor, in München; Schmidt, M., Genremaler, in München; Schraudolph, Professor, in München; Spitzweg, Genremaler, in München; Steffan, Landschaftsmaler, in München; Thalmeyer, Porcellanmaler, in München; Thumann, P., Professor, in Dresden; Voltz, Fr., Thiermaler, in München; Voltz, L., Thiermaler, in München; Vossberg, Landschaftsmaler, in Hannover; Walther, C., Architekt, in Nürnberg; Weber, C., Landschaftsmaler, in München; Weber, P., Landschaftsmaler, in München; Weber, Ph., Landschaftsmaler, in München; Wislicenus, Professor, in Düsseldorf; Zettler, Glasmaler, in München.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Karl Emanuel Conrad, einer der hervorragendsten Architekturmaler der Düsseldorfer Schule, starb den 12. Juli im Bürgerhospital zu Köln, wo er die Heilung von einem hartnäckigen Unterleibsleiden suchte, die ihm ein mehrwöchentlicher Aufenthalt im Bade Neuenahr nicht gewährt hatte. Er war 1810 in Berlin geboren und empfing dort auch seine erste künstlerische Ausbildung. 1835 übersiedelte er nach Düsseldorf, besuchte bis 1839 die Akademie und arbeitete seitdem im eigenen Atelier. Zugleich ertheilte er Unterricht in der Perspective und wirkte eine lange Reihe von Jahren als Lehrer der städtischen Realschule. Der König von Preussen verlieh ihm den Professortitel und den Rothen Adlerorden, und vom Papste erhielt er eine goldene Medaille. Seine Gemälde stellen meist mittelalterliche Bauwerke dar, häufig mit landschaftlicher Umgebung. Sie zeichnen sich sämmtlich durch charakteristische Wiedergabe der Architekturformen, selbst in den kleinsten Einzelheiten, durch wissenschaftliche Genauigkeit und eine überaus sorgfältige Ausführung aus. Besonders hervorzuheben sind: die Quirinuskirche in Neuss (1837), der Kreuzgang von St. Severin in Köln (1837), Ansicht von Wetzlar

(1840), der Dom in Mainz (1841), Custom-House in London (1852) und namentlich die beiden Ansichten des Kölner Domes in seiner Vollendung, von denen die erste in den Besitz des Königs Friedrich Wilhelm IV. gelangte, die zweite aber, die in kolossalem Maassstabe ausgeführt war, von einem katholischen Verein dem Papste zu seinem silbernen Regierungsjubiläum zum Geschenk gemacht wurde. Conrad überbrachte das Bild selbst nach Rom und empfing dort noch mehrere Aufträge. Das vollendete Innere des Kölner Domes malte er ebenfalls. Dasselbe ist gleich den ebengenannten Bildern und der Ansicht des Cabinets Pius' IX. in Rom in lithographischer Nachbildung erschienen. Auch als Aquarellmaler leistete Conrad sehr Tüchtiges, wie sein letztes grösseres Werk: „Ansicht der Alterthums-Sammlung im Schlosse Sigmaringen", und vieles Andere genugsam beweist.

Darmstadt. In einer kürzlich abgehaltenen gemeinsamen Versammlung der Kunstgenossenschaft und des Vereins für hessische Geschichte und Alterthumskunde hielt der Professor der Kunstgeschichte am Grossherzogl. Polytechnicum, Hofrath Dr. Schäfer, einen Vortrag über kürzlich von ihm angestellte Forschungen, deren Ergebniss geeignet ist, einen dunkeln Punct der ältesten deutschen Baugeschichte in helles Licht zu stellen und diesen Zweig der Kunstwissenschaft um ein bedeutendes Moment zu bereichern. Herrn Dr. Schäfer ist es nämlich geglückt, in der Kirchenruine des Klosters Steinbach bei Michelstadt im Odenwald die untrüglichen Bestandtheile eines Carolingerbaues aufzufinden, und er hat theils an der Hand historischer Daten, theils unterstützt von kunstgeschichtlichen Thatsachen dargethan, dass in dieser Kirchenruine die Basilika zu erkennen sei, die Einhard (Eginhard, Karl's des Grossen Eidam und Biograph) ums Jahr 815 vor seinem Ueberzug nach Seligenstadt gründete, wo er um 825 zu Ehren der hh. Peter und Marcellin eine zweite Basilik errichtete. Ueberreste der Seligenstädter Basilika sind vor etwa zwei Jahren bei der Erneuerung der Kirche hervorgetreten und bestehen in den Arcaden des Mittelschiffs, deren künstlerische wie technische Behandlung den Carolingerursprung unwiderleglich bezeugt. Dieses Resultat veranlasste Herrn Dr. Schäfer zu Forschungen nach der älteren Einhard-Gründung zu Michelstadt, wo bisher jede Spur des Bauwerks als weggetilgt angenommen worden war. Mit Unrecht. In der die Steinbacher Klosterruine genannten Kirche, zehn Minuten von Michelstadt entfernt, überraschte den Forscher das Vorhandensein des carolingischen Baukernes in vollster Uebereinstimmung mit den Kriterien des Seligenstädter Denkmals, nämlich Pfeiler aus nach römischer Weise gebrannten Ziegeln mit sehr breiten Lagen feinkörnigen Mörtels, dazu dichte Stellung dieser schlanken, säulenartigen Pfeiler in rascher rhythmischer Aufeinanderfolge, strenge Profilirung der Kämpfer und Apsidengesimse, Alles nach den gleichen Gesetzen, zum Theil sogar analog den Profilirungen der Palatialbasilika zu Ingelheim. Warum die Steinbacher Ruine bisher als romanisch galt, das liegt theils in dem Umstand, dass man bisher den Schwerpunct der Beurtheilung in späteren baulichen Zuthaten des 12. Jahrhunderts erblickte, den Baukern aber völlig übersah, theils darin, dass Michelstadt und Steinbach als zwei getrennte Gründungen angesehen wurden. Der Vortragende stellte sich auf den Standpunct des Indentitätsverhältnisses beider Stiftungen und vertheidigte diese Ansicht mit so durchschlagenden Gründen, dass die Versammlung von seinen Ausführungen sichtlich befriedigt war und für diese Tage einen Ausflug nach der merkwürdigen Oertlichkeit zu unternehmen beschloss. Dass das Wiedererstehen der Einhard-Basilika im Odenwald unsere fachwissenschaftlichen Kreise auf das lebhafteste beschäftigt, bedarf hiernach kaum der Erwähnung, und ohne Zweifel wird das Interesse daran auch in der übrigen Gelehrten- und Künstlerwelt rege werden.

Wien. Die Ausstellung alter Gemälde aus dem Wiener Privatbesitze wurde der Ankündigung gemäss am 1. August im Oesterreichischen Museum eröffnet und am Eröffnungstage auch bereits der etwa vier Druckbogen umfassende, elegant ausgestattete Katalog ausgegeben. Derselbe zählt 206 Bilder aus 30 Privatsammlungen auf; unter den 112 in der Ausstellung vertretenen Meistern sind es besonders die Niederländer des 17. Jahrhunderts, welche sowohl durch Zahl als durch Importanz der Werke hervorragen. So sind von Franz Hals 9 Bilder, von Rembrandt 4, von Jakob Ruisdael 11, von van Goyen nicht weniger als 27 Bilder ausgestellt. Unter den Werken der van Eyck'schen Schule nennen wir den jetzt dem Gerard David zugeschriebenen Artaria'schen Flügelaltar, unter den Bildern deutscher Meister den prächtigen Hans Kulmbach der Sammlung Fr. Lippmann, unter den Spaniern den herrlichen Murillo (S. Rosa de Lima) des Herrn A. Posonyi, unter den Italienern endlich den h. Sebastian des Herrn Endris, früher dem Giovanni Bellini, neuerdings dem Fr. Buonsignori zugeschrieben, und zwei schöne Portraits von Moretto und Tizian aus der Sammlung Sterne.

München. (Plastik.) König Ludwig II. von Baiern hat den münchener Bildhauer Halbig beauftragt, mitten in die majestätische Gebirgsnatur von Oberammergau eine kolossale Kreuzigungsgruppe hinzustellen. Die Höhe der Gesammtgruppe wird 40 Fuss betragen, die Breite des Unterbaues mit Sockelplatte 25 Fuss, die Sockelhöhe der beiden Nebenfiguren 12 Fuss, die Höhe der Figuren selbst mit Plinthe 13 Fuss. Jede Figur hat eine Schwere von 400 Centnern, die Figur des Heilandes, mit Kreuz und Aufsatz aus Einem Stück, hat im Bruchmess ein Gewicht von 1400 Centnern; überhaupt wird für das ganze Werk eine Marmormasse von 4000 Cubikfuss erfordert. Im Sommer 1874 hofft man die Aufstellung zu erleben.

Nürnberg. Die Chronik des Germanischen Museums schreibt: Ihre Majestät die deutsche Kaiserin Augusta, Königin von Preussen, hat auch in diesem Jahre die Gnade gehabt, unsere von ihr so oft unterstützte, so gnädig ermunterte und wohlwollend geförderte Anstalt mit einer Gabe von 200 Fl. zu erfreuen, für welche wir hier aufrichtigsten Dank darzubringen haben.

Nachdem die Schätze, welche uns im Laufe des Winters und Frühjahrs zu zeitweiliger Ausstellung zugesagt wurden, nunmehr eingetroffen, sind solche in dem dafür bestimmten Saale I. seit einiger Zeit dem Publicum vorgeführt. Schon früher haben wir erwähnt, dass Se. Maj. der König von Sachsen zu diesem Zwecke die Darleihung einiger Prachtschwerter aus dem königlichen historischen Museum zu Dresden bewilligt hat. Eben so hat uns Se. Maj. Kaiser Wilhelm den kostbaren Pocal, der früher als eine Arbeit Benvenuto Cellini's galt, nunmehr

aber, seit die Forschung nachgewiesen, dass Deutschlands Meister jener Zeit hinter den Italienern nicht zurückstanden, als eine nürnberger Arbeit betrachtet werden kann, zur Ausstellung, doch leider nur auf wenige Tage überlassen. Von Sr. Erlaucht, Herrn Grafen v. Giech, sind einige schöne Sachen eingesandt, eben so von Herrn S. Pickert hier, von Herrn v. Humbracht in Rudolstadt und dem historischen Vereine zu Würzburg. Die grösste Zahl kostbarer Schätze hat aber Se. Durchlaucht Fürst Georg von Schwarzburg-Rudolstadt dem Germanischen Museum für seine Ausstellung zugewiesen. Es ist dies eine Reihe von Prachtwaffen, besonders eingelegte Gewehre und Pistolen aus dem Zeughause des Schlosses zu Schwarzburg, eine Anzahl Limousiner Emaillen, Goldschmiedarbeiten, Elfenbeinschnitzwerke, so wie einige sehr interessante Bronzegegenstände, der germanischen Periode angehörig, an verschiedenen Orten des Fürstenthums ausgegraben. Se. Durchlaucht hat aber nicht nur die Gnade gehabt, solche herrliche Werke zur Ausstellung zu leihen, sondern auch vier Schwerter aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit zierlich gegliederten Griffen und einen Sattel, mit Sammt- und Seidenstoff überzogen, aus derselben Zeit, dem Museum zum Geschenke gemacht.

In dem am 13. Juni zu Berlin erfolgten Tode des königl. preussischen Geh. Regierungsraths und Universitätsprofessors Dr. Friedrich von Raumer, des Nestors der deutschen Historiker, hat auch der Gelehrten-Ausschuss des Germanischen Museums den Verlust eines seiner gelehrtesten Glieder zu beklagen.

Bamberg. Jeder Besucher Bambergs erinnert sich der imposanten Gebäude des ehemaligen Benedictinerklosters Michaelsberg, welche auf einem vorspringenden Hügel Stadt und Umgegend beherrschen. In ihnen befindet sich das Bürger-Hospital, und in einigen nicht sonderlich geeigneten Zimmern desselben war bis vor Kurzem die städtische Bildersammlung aufgestellt. Als nun vor einiger Zeit ein getrennter Flügel, der sogen. Kanzleibau, frei geworden, wurde er sofort zur Aufnahme der städtischen Kunstsammlungen bestimmt. Der derzeitige Bürgermeister Dr. Schneider fand in dem Hofmaler Hauser den richtigen Mann zum Conservator, und so ist jetzt ein städtisches Museum geschaffen worden, auf das die Bamberger mit voller Befriedigung blicken können. Die städtischen Kunstsammlungen entstanden zunächst durch die Schenkung der Galerie des Domvicars Hämmerlein, welcher die für Sammler so günstige Zeit kurz nach der Säcularisation zum billigen Erwerbe manches werthvollen Bildes zu benutzen verstanden hatte; mit ihr wurden dann die früher schon testirten Bilder der Geistlichen Betz und Schellenberger vereinigt. Vor einigen Jahren erwarb die Stadt auch die Sammlung des Inspectors Heunisch, und in der letzten Zeit erhielt sie noch vom Staate eine Reihe werthvoller Bilder aus der Schleifsheimer Galerie zur Aufstellung überlassen. Demnächst wird auch die bekannte grosse Kupferstich- und Holzschnittsammlung des verstorbenen Kunstschriftstellers Joseph Heller, welche ebenfalls Eigenthum der Stadt ist und zur Zeit noch in der öffentlichen Bibliothek sich befindet, hier zur Ausstellung kommen. Die Gemälde selbst sind jetzt, streng historisch geordnet, in 12 Zimmern und einem Saal aufgehängt; in einem zweiten Saale werden Gegenstände des Kunstgewerbes aufbewahrt. Am zahlreichsten vertreten sind die deutschen und die niederländischen Schulen, weniger die italienischen, französischen und spanischen. Unter den Werken der Kleinkunst ist besonders ein herrlicher Teppich mit neun Passions-Bildern aus dem Jahre 1480 und eine Sammlung kunstvoller alter Schlösser beachtenswerth.

Jena. Bei der vor wenigen Jahren begonnenen Restauration der alten Klosterkirche von Thalbürgel bei Jena, im Jahre 1133 gestiftet, hat man bei Abräumung des Schuttes im Mittelschiff zwischen den beiden Thürmen vor der Vierung den Unterbau eines romanischen Lettners aufgefunden, dessen Kreuzgewölbe auf zierlichen Säulengruppen und Pfeilern ruhte. An den beiden Seiten waren rundbogige Thüren. Auch Capitelle und Säulenschäfte fand man noch eingemauert. Der östliche Lettner im naumburger Dom, der leider jetzt noch sehr verbaut ist, zeigt die grösste Aehnlichkeit mit diesem, stammt auch aus derselben Zeit. Uebrigens hat man gleich die Wiederherstellung in seiner ursprünglichen Gestalt angefangen.

Danzig. In den Tagen vom 8.—14. Mai wurde eine Sammlung seltener Hand- und Druckschriften aus der Verlassenschaft des Justizraths Barnheim in Insterburg in Berlin versteigert. Der Verewigte hatte im Laufe von fast 50 Jahren Gelegenheit, zum Theil aus aufgelösten Klosterbibliotheken, wie der von Oliva bei Danzig, St. Petri in Erfurt u. s. w., manche Kostbarkeit zu erwerben, und so ist es erklärlich, dass Pergament-Manuscripte bis zu 151 Thalern bezahlt wurden. Dieselben waren allerdings mit in schönster Farbenpracht prangenden Initialen, Miniaturen und Randverzierungen versehen. Von Manuscripten auf Papier kam Jacobus de Theramo's Belial von 1446 auf 101 Thaler und alte mainzer Drucke — J. Guttenberg ante 1460 — wurden bis 151 Thaler bezahlt, und ausserdem mit sehr guten Preisen nürnberger aus der Officin von Regiomontanus und römische aus der von Conr. Sweynheim und Arn. Pornartz. Der Gesammtertrag der Versteigerung stieg über 5000 Thlr.

Braunsberg. Am 8. Juni wurde auf den Ländereien des benachbarten Gutes Hammersdorf von einer Instfrau ein stark mit Rost überzogener Metallklumpen im Gewicht von ca. zwei Pfund bemerkt und aufgenommen. Dieselbe hielt den Fund für altes Eisen und verkaufte solchen an einen hiesigen Händler für zwei Sgr., der wiederum mit einigen Silbergroschen Gewinn den gefundenen Gegenstand an einen zweiten Händler veräusserte. Dieser untersuchte den Gegenstand näher und fand unter dem Roste nicht Eisen, sondern feines Silber, wonach der Fund einen reellen Werth von etwa 40 Thlr. repräsentirt. Der Händler beseitigte den Rost; es stellte sich nunmehr der Gegenstand als ein Theil eines silbernen antiken Geräthes heraus, anscheinend von einer grossen Schale herrührend. Durch das Reinigen war das ursprünglich zusammengebogene Stück in mehrere Theile zerlegt worden, und liessen einzelne davon, namentlich ein Randstück, recht saubere Gravierungen, ein Jagdstück darstellend, erkennen, welche einstens vergoldet gewesen.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst

herausgegeben und redigirt von Fr. van Endert in Cöln.

Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, $1\frac{1}{2}$ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 20. Köln, 15. October 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel $1\frac{1}{2}$ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

I.

Die Bedeutung der Kunst für das Wohl der Gesellschaft.

In den Briefen, welche Friedrich v. Schiller an den Herzog von Holstein-Augustenburg über die „ästhetische Erziehung des Menschen" geschrieben hat, bemerkt der grosse Dichter (2. Brief): „Der Nutzen ist jetzt das grosse Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen", und erinnert dann weiter, dass „die Blicke des Philosophen wie des Weltmannes auf den politischen Schauplatz geheftet sind, wo jetzt, wie man glaubt, das grosse Schicksal der Menschheit verhandelt wird".

Diese Worte, obwohl schon 1795 in den „Horen" gedruckt, schildern ganz genau die Signatur unserer Zeit, welche die grossen Principien des Rechtes, der Wahrheit, der Sittlichkeit, der Treue, überhaupt der Gerechtigkeit über Bord geworfen hat und lediglich von dem Principe des Nutzens, der Selbstsucht, des eigenen Vortheils, also des Egoismus, sich leiten lässt. Wir brauchen hiefür den Beweis nicht ausführlich zu liefern, da Jeder, der Augen hat, zu sehen, und Ohren, zu hören, allenthalben bemerken kann, wie auf dem Gebiete der Politik das Recht der Dynastieen und Völker missachtet, auf dem Gebiete des socialen Lebens das Recht des Eigenthums bekämpft und das des persönlichen Bedürfnisses und Genusses gepredigt und vertheidigt, auf dem Gebiete der Wissenschaft das Recht der Auctorität geläugnet und die absolute Freiheit oder vielmehr Zügellosigkeit und Willkür des einzelnen Forschers über Alles gestellt und ausschliesslich geltend gemacht wird, wie mit Einem Worte der Geist der Protestation mehr als je die Gemüther beherrscht, jener Geist nämlich, der die Selbstliebe über die Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe setzt, so dass beständige Veranlassung zu Zank und Streit gegeben ist und Niemand wahre Freiheit geniessen kann.

Dass solche Verhältnisse und Zuständlichkeiten nicht gerade zum Heile der einzelnen Menschen oder ganzer Nationen sein können, leuchtet ein, so wie auch klar ist, dass jeder wahre Menschenfreund auf Beseitigung dieser krankhaften und auf Herbeiführung gesunder Zustände bedacht sein muss. Die Frage ist nur, welches die Mittel sind, durch welche, und welches die Wege, auf welchen eine Besserung angestrebt und erzielt werden kann.

Wenn der Arzt zu einem Kranken berufen wird, den er gesund machen soll, so forscht er zuerst genau nach, was wohl die Ursache der Erkrankung gewesen sein mag, welche Fortschritte die Krankheit gemacht und was vielleicht der Kranke selbst zur Förderung der Krankheit beigetragen hat. Hat er den Sitz, den Grad und die Veranlassung der Krankheit kennen gelernt, so weiss der geschickte Arzt, welche Heilmittel er anzuordnen habe, um nicht bloss das weitere Fortschreiten der Krankheit zu verhindern, sondern dieselbe völlig aus dem Organismus zu verbannen und diesem die Gesundheit wieder zu verschaffen. So muss auch der um das Wohl der Völker besorgte Denker, der zur Heilung der Gebrechen der Menschheit etwas beitragen will, sich vor Allem über die Ursachen der krankhaften Zuständlichkeiten Klarheit zu verschaffen und die Quellen

aufzufinden suchen, aus welchen denselben Nahrung zufliesst, um diese Quellen verstopfen und dem weiteren Umsichgreifen des Zersetzungsprocesses Einhalt thun zu können. — Aus der genauen Erforschung und Prüfung der krankhaften Erscheinungen werden wir vielleicht auf deren veranlassende Ursachen zurückschliessen können.

Indess darf der freundliche Leser keine Angst haben, dass wir ihn langweilen wollen mit ausführlichen Erörterungen über den Grund des Verfalles der Grundsätze des Rechtes und der Sittlichkeit, da jeder denkende Mensch von selbst weiss, dass dieser Verfall nur die naturnothwendige Folge ist jener Welt- und Lebensanschauung, welche von einem persönlichen Gott als Schöpfer, Erhalter und Regierer der Welt nichts wissen will, die vielmehr Alles auf die ewigen Naturgesetze zurückführt und an die Stelle der Theologie die Mechanik setzt, also jener Weltanschauung, die man mit Einem Worte als Materialismus bezeichnet, der ein natürliches Kind des Heidenthums ist, wenngleich Heidenthum und Materialismus nicht geradezu identisch sind.

Um den specifisch heidnischen Charakter des Materialismus aufzuzeigen, dürfte es hinreichen zu bemerken, dass die materialistischen Naturforscher der Gegenwart, welche den biblischen Schöpfungsbericht umstossen und die christliche Lehre bekämpfen, genau dieselben Beweise vorbringen und auch derselben Einreden sich bedienen, die bereits T. Lucretius Carus in seinem Lehrgedichte *„de rerum natura“* vorgetragen hat. Das naturphilosophische System des Lucrez und sein Lehrgedicht überhaupt bezeichnet aber einer der gründlichsten Kenner, Prof. Dr. L. Grasberger in Würzburg, vom culturhistorischen Standpuncte aus als ein Zeugniss für den Verfall des römischen Lebens, welcher Verfall nach dem einstimmigen Zeugnisse aller Geschichtschreiber herbeigeführt wurde durch Entnervung und Verweichlichung, durch Selbstsucht und Genusssucht, mit Einem Worte durch die Missachtung der religiösen und ethischen Grundsätze und durch praktische Uebung der materialistischen Lebensanschauung, welche Epikur zum entsprechenden Ausdruck gebracht hat. Gleiche Ursachen erzeugen gleiche Wirkung; darum kann die in unseren Tagen wieder cultivirte heidnische materialistische und epikuräische Lebensauffassung eben auch keine anderen Zuständlichkeiten im Leben der Völker hervorbringen als diejenigen, die wir leider in der Gegenwart überall vor Augen haben.

Ist aber die materialistische und naturalistische Lebensanschauung eines grossen Theiles unserer Zeitgenossen in letzter Instanz die vorzüglichste Quelle der die Gegenwart charakterisirenden Selbstsucht und der aus ihr entstammenden traurigen Zustände des politischen und socialen Lebens, so kann eine Besserung dieser letzteren nur erzielt werden, wenn es gelingt, den Materialismus aus dem Felde zu schlagen und unschädlich zu machen, dagegen wieder einer Lebensauffassung Geltung zu verschaffen, die von den Ideen der Wahrheit, Schönheit, Güte und Gerechtigkeit getragen und erfüllt ist. Es hat demnach P. Pachtler in den „Laacher Stimmen“ (1873, 8. Heft, S. 113) ganz das Richtige getroffen, wenn er sagt: „Das nationalliberale Heidenthum unserer Tage weiss seinem Staate keinen idealen Gehalt zu geben. Waffenmacht, Handel und Industrie, Steuern, mit anderen Worten der geistloseste Materialismus, sind seine Staatsgötter, deren falscher Glanz nicht hinreicht, um die entsprechende Nachtseite, den Militarismus, den Pauperismus, das dumpfe Grollen der um ihren Gott gebrachten Massen zu verklären.“ Hier haben wir denselben Gedanken zugleich mit der näheren Bestimmung, dass die materialistische Weltanschauung vorzugsweise dem Nationalliberalismus eigen ist, eine Anschauung, die wohl von manchem Liberalen nicht zugestanden werden wird, die aber dessungeachtet vollständig begründet ist. Es ist hier nicht der Ort, die Verwandtschaft des Liberalismus mit dem Pantheismus und den schliesslichen Umschlag desselben in den Materialismus ausführlicher darzulegen und aufzuzeigen, aber die Bemerkung kann hier eingeschaltet werden, dass die Anfeindung und Bekämpfung der Kirche einen Kampf gegen die Religion selbst bedeutet und dass mit dem Beiseiteschieben der Religion jede Beziehung auf das Ideale verschwindet, wovon das Versinken in Materialismus die unvermeidliche Folge ist.

Nach allem diesem erscheint es als dringendstes Bedürfniss, das Leben der Völker wieder mit „idealem Gehalt“ zu erfüllen, und zu diesem Behufe wird es nothwendig sein, in jedem Einzelnen den idealen Sinn zu pflegen und zu heben. Das kann aber nur heissen, dass es vor Allem darauf ankomme, den Menschen so zu leiten und zu bilden, dass er seinen Sinn und Geist nicht bloss in die ihn umgebende Wirklichkeit und Natur versenke, sondern sich erhebe zu dem Urheber der Natur und zur Erkenntniss seiner Eigenschaften, so wie nicht minder zur Erkenntniss jener Bestimmungen und Normen des Lebens und Handelns, die sich für den Menschen aus dem Wesen und den Eigenschaften des Schöpfers und aus dem Verhältnisse ergeben, in welchem er zu demselben steht. Also nicht bloss das Seiende als solches, sondern vielmehr das Seinsollende ist es, dessen Erkenntniss dem Menschengeiste idealen Gehalt verleiht und seine ideale Gesinnung zu begründen und zu fördern

vermag. Wohl ist es Aufgabe jedes Gebildeten, die Erkenntniss der Wahrheit im Sinne von Wirklichkeit anzustreben, d. h. sich empirisches Wissen anzueignen, aber damit ist die Aufgabe noch nicht völlig gelöst. Sondern wer auf wahre Bildung Anspruch machen will, der muss über die Wahrheit im Sinne von Thatsächlichkeit hinausstreben zur Wahrheit im Sinne von Ideegemässheit und Vollkommenheit, d. h. er muss zu erkennen suchen, ob das Wirkliche und Thatsächliche so ist, wie es sein soll. Wie es aber sein soll? Offenbar so, wie es der Schöpfer gewollt und gemacht hat, da ja die Dinge nichts Anderes sind als die Verkörperungen und Realisirungen jener Gedanken, die Gott von denselben ewig in sich getragen, in deren Perception er die Dinge ewig in seinem eigenen Wesen geschaut hat (εἰδεν), wesshalb diese Gedanken auch Ideen genannt werden.

Es entsteht nun die Frage, ob es für den menschlichen Geist überhaupt irgendwie möglich ist, zu einer solchen Erkenntniss zu gelangen. Wenn wir sagen, es sei über die thatsächliche Wirklichkeit hinaus vorzudringen zur Ideegemässheit, so scheint dabei der Gedanke im Hintergrund zu liegen, dass die wirklichen Dinge nicht durchweg so erscheinen, wie sie sein sollen, und doch ist andererseits ausgesprochen worden, dass die Dinge die realisirten Gedanken Gottes sind, womit doch angedeutet ist, dass sie so sind, wie sie Gott haben wollte, dass sie somit ihrer Idee entsprechen. Es sind sonach zwei Gedanken in Verbindung gesetzt worden, die sich gegenseitig widersprechen. Doch nicht; da diese beiden Gedanken nicht in derselben Beziehung von uns ausgesprochen werden dürfen, weil sie durch einen dritten Gedanken von einander getrennt sind, welcher den Widerspruch zu heben und den inneren Zusammenhang beider aufzuhellen vollkommen geeignet ist. Dieser dritte Gedanke, den wir im Sinne haben, begreift in sich den Begriff des goldenen Zeitalters nach heidnischer, oder jenen des paradiesischen Zustandes nach christlicher Auffassung, so wie dasjenige, was den Verlust dieses Zustandes herbeiführte, nämlich den Begriff des Sündenfalles, der eine gewisse Pejorisirung der gesammten Natur als Folge mit sich brachte. So belehrt uns St. Paulus, dass „der Nichtigkeit die Schöpfung unterworfen ist, nicht freiwillig, sondern um dessen willen, welcher sie unterworfen hat.... Wir wissen, dass die ganze Schöpfung seufzet und in Weben liegt bis jetzt.“ (Röm. 8. 20, 22). Wir sehen auch thatsächlich diese „Nichtigkeit“ der äusseren Natur; sie ist einem steten Wechseln und Vergehen unterworfen, überall ist Tod und Verwesung, ihr ganzes Leben eine gegenseitige Vernichtung, das eine Wesen lebt von dem Tode des andern. Dieser Zustand ist in ihr nicht freiwillig, sie trägt ihn gleichsam mit Widerwillen und Widerstreben, da sie von Gott zum Fluche der Sünde diesem Zustande unterworfen worden ist. — In Folge dieses göttlichen Fluches ist also die äussere Natur nicht mehr wie sie Gott gewollt und wie er sie ursprünglich geschaffen hat und wie sie sein soll, sie entspricht nicht vollständig der Idee. Diese ihre ideegemässe Form und Erscheinung zu erforschen und zu reconstruiren ist Sache des vernünftigen Menschengeistes, der hierzu befähigt und geeigenschaftet ist in Folge seiner Gottebenbildlichkeit. Der menschliche Geist ist das Abbild, Ebenbild, so zu sagen die Copie des göttlichen Geistes und nimmt darum in gewisser beschränkter Weise Theil an den Kräften des göttlichen Geistes. Darum vermag er sich über den engen Raum der sinnlichen Wirklichkeit zu erheben und hinter die vorübergehenden Erscheinungen der Dinge auf das eigentliche Wesen derselben zu gelangen und dasselbe an seiner Idee zu messen. Als Abbild des göttlichen Geistes kommt dem menschlichen Geiste das Vermögen einer beschränkten Anschauung (ἰδεῖν) des Ewigen in den Dingen zu, und dieses Vermögen ist dasjenige, was wir Idee im subjectiven Sinne heissen können. Das Ewige in den Dingen ist aber der göttliche Gedanke von ihnen oder die Idee im objectiven Sinne, welche das Seinsollende der Dinge bezeichnet. Als gottebenbildliche Substanz hat also der Menschengeist die Fähigkeit, seiner Erkenntniss „idealen Gehalt“ zu verschaffen und über die blosse Wirklichkeit hinaus zur Erkenntniss des Seinsollenden vorzudringen.

Das sind allerdings Behauptungen, welche die Materialisten bestreiten müssen, die aber durch ihre blosse Aussprache dem über sein Seelenwesen aufgeklärten, denkenden Menschen einleuchten müssen. Die „exacte“ Naturforschung, das materialistische Raisonnement erhebt sich nicht zur Höhe des Denkens und dringt nicht vor zur idealen Erkenntniss, wesshalb der Materialismus eben des idealen Gehaltes entbehrt und, mit der blossen Wirklichkeit sich begnügend, den möglichst umfassenden Genuss derselben erstreben muss, der ihn von selbst auf das Princip der Selbstsucht und des Egoismus hinführt.

Die Erkenntniss des Seinsollenden oder Ideegemässen ist allein wahre Erkenntniss und nur diese kann dem Menschengeiste Befriedigung gewähren. Wie aber alles, was dem Menschen Befriedigung verschafft, mit Anstrengung von ihm errungen werden muss, so auch diese ideale oder philosophische Erkenntniss, die eben ob der nöthigen Anstrengung stets nur von Wenigen erreicht werden wird. Hat doch schon Platon erkannt und ausgesprochen, es sei ganz unmöglich, dass die Menge je-

mals aus Philosophen bestehe. Je schwieriger aber solche Erkenntniss zu erringen ist, desto mehr wird man auf die Erhaltung der gewonnenen bedacht sein müssen. Hierzu ist dem denkenden Geiste die Phantasie behülflich, welche sich den Gegenstand so bildet, wie er nach der idealen Erkenntniss sein soll, so dass der Geist das Resultat seines Denkens gleichsam im Bilde anzuschauen vermag. Da indess die Gebilde der Phantasie von den Anschauungen der Wirklichkeit wieder zurückgedrängt werden könnten, so wird der Geist jene Gebilde an einen bleibenden Stoff zu knüpfen oder seiner Anschauung einen bleibenden Ausdruck in einem sinnlichen Gebilde zu geben suchen, um sich immer wieder daran zu erheben und zu erfreuen. Die Darstellung des Idealen in sinnlichem Gebilde oder im Stoffe aber ist die Kunst. Die Kunst ist sonach von der idealen Erkenntniss des Geistes bedingt, wie schon Plinius erkannt hat, der die Bemerkung machte, dass in Zeiten allgemeiner Erschlaffung auch die Künste zu Grunde gehen, indem, wenn kein Geist mehr da sei, den sie darstellen könnten, auch die Darstellung der leiblichen Erscheinung vernachlässigt werde. (Plinius 35, 2, 5).

Diese Bemerkung des Plinius mag uns zugleich als Beweis dienen, dass die von uns vorgetragene Ansicht nicht eine specifisch christliche, sondern allgemein menschliche ist, da sie selbst von den Heiden vertheidigt wurde. Uebrigens brauchen wir hiefür keine besonderen Aussprüche anzuführen, da die gesammte Geschichte der antiken Kunst dafür Zeugniss ablegt. Ueberhaupt beweist uns die Kunstgeschichte, dass die grossen Künstler sich niemals mit der blossen Copirung der sie umgebenden Wirklichkeit begnügt, sondern dass Alle die Naturgegenstände wie die Menschengestalten in einem idealisirten, verklärten Zustande vorgeführt haben. Das ist ja die Aufgabe der Kunst, was wir hier nicht zu erörtern brauchen; es genügt hier die Bemerkung, dass eben die Kunst das mangellose Sein darstellen will, während doch die blosse Natur mit vielfachen Mängeln behaftet erscheint. Die erklärende Ursache hiefür haben wir im Vorausgehenden angedeutet.

Recapituliren wir nun kurz, so haben wir gefunden, dass die materialistische Richtung und Gesinnung die vorzüglichste Ursache der Zerfahrenheit und Verwirrung in dem socialen Leben der Gegenwart bildet, und dass das vorzüglichste Heilmittel gegen die Gebrechen der Zeit in der Förderung der idealen Gesinnung bestehe. Die ideale Gesinnung aber ist bedingt durch die ideale Erkenntniss; die Resultate des idealen Erkennens verkörpert die Kunst. Daraus nun ergibt sich mit logischer Consequenz, dass die Pflege und Förderung der wahren Kunst eine ungemein grosse Bedeutung haben müsse für das Wohl der Gesellschaft. *Quod erat demonstrandum.*

Die möglichen Bedenken und Einreden werden wir gelegentlich später einmal würdigen.

Dr. Jos. Dippel in Kirchham.

Ueber das Vesperale.

Der Altar ist vermöge seiner hohen Bestimmung als eigentliche Stätte des unblutigen Opfers des neuen Bundes, als Wohnsitz des göttlichen Erlösers — entweder zeitweilig oder beständig — der aufmerksamsten Behandlung würdig. Zu seiner Herstellung sollte nicht nur ein schönes und dauerhaftes Material (Haustein) genommen werden, sondern das Material sollte zweckentsprechend durch künstlerische Behandlung eine bedeutungsvolle Gestalt erhalten, um dadurch sowohl die erhabene Opferstätte wie auch das Grab der h. Martyrer, welche die vornehmste Frucht des Erlösungsopfers sind, anzudeuten.

Wegen der ausgezeichneten Würde des Altares hat die h. Kirche für die möglichste Reinhaltung desselben stets die grösste Sorgfalt an den Tag gelegt. Um den Altar vor herabfallendem Staub und Schmutz, besonders während des Gottesdienstes, zu schützen, wurden seit den ältesten Zeiten Schutzdächer, meist auf vier Säulen gestellt, über den Altar gebaut (Ciborienaltäre). Wo kein Ciborium errichtet wurde, da leistete gewöhnlich ein Baldachin aus Stoff, über den Altar gespannt, denselben Dienst. Die Befolgung der diesbezüglichen Anordnung des Ceremoniale der Bischöfe[1]), die bei uns gegenwärtig selten mehr Berücksichtigung findet, müsste nicht nur zur Erhöhung der äusseren Würde des Altares beitragen, sondern sie hätte auch für die Reinhaltung des Altares eine praktische Bedeutung, besonders in hohen Kirchen, wo der celebrirende Priester in beständiger Angst sein muss, wenn Vögel sich über dem Altare lustig herumtummeln oder auf dem nur etwas über die Mensa reichenden Hochbaue ihren Standpunct aufgeschlagen haben.

Ausser diesem eben erwähnten Schutzdache, das über den ganzen Altar zum Zwecke der Reinhaltung desselben sich ausdehnt, wird seit alten Zeiten ein eigenes Tuch

1) *Quod baldachinum etiam superstatuendum erit, si altare sit a pariete sejunctum, nec supra habeat aliquod ciborium ex lapide aut ex marmore confectum. Si autem adsit tale ciborium, non est opus umbraculo. Ceremonial. episcop. lib. I. cap. 12.*

„Vesperale"[1]), auch „Staubdecke", ausser dem Gottesdienste über die Mensa gebreitet, um dadurch die Altartücher, die eine kirchliche Weihe erhalten, vor Staub und Schmutz zu bewahren. Das Vesperale steht überall im Gebrauche, jedoch ist die äussere Ausstattung desselben gewöhnlich so sehr vernachlässigt, dass es sich in nichts von den gebräuchlichen Bettdecken unterscheidet. Wenn auch ein Gegenstand von untergeordneter Bedeutung, so steht er doch in Verwendung im Hause Gottes und soll sich desshalb vor ähnlichen im Profangebrauche stehenden Gegenständen dadurch unterscheiden, dass er eine würdigere, seinem Zwecke entsprechendere Form zur Schau trage. Dieses kann um so leichter geschehen, da hier nicht so kostbare Stoffe, wie bei den Messgewändern vorgeschrieben sind und auch die Verzierung eine einfachere sein kann, als bei Altartüchern. Die Mailänder Acten vom h. Karl Borromäus enthalten in Betreff der Altarbedeckung folgende Bestimmung: „Diese Decke habe die Länge und Breite der Oberfläche des Altares, so dass sie die Oberfläche des Altartisches nach allen Seiten bedecke oder noch etwas darüber hinausreiche; auch solle dieselbe nach den verschiedenen Seiten mit Fransen verziert sein. Sie sei ferner von grüner Farbe; diejenige für den täglichen Gebrauch von Linnen oder Hanf, jene hingegen für den festtäglichen Gebrauch aus seidenen oder halbseidenen Stoffen." — Für die grüne Farbe spricht sich auch der Rubricist Gavantus aus. Nach anderen Bestimmungen konnte die Farbe auch roth, veilchenblau oder weiss sein. Als sehr geeignet wird in unserer Zeit die graue, halbgebleichte Leinwand befunden, da dieselbe dauerhaft und leicht waschbar ist und sich darauf mit farbigem Zeichengarn, auch mit Waschseide, wenn selbe zu bekommen wäre, die schönsten Verzierungen auf einfache Weise vortheilhaft ausführen lassen.

Die Wallfahrtskirche Strassengel erhielt aus der Stickereianstalt der Geschwister Osiander zu Ravensburg in Würtemberg ein Vesperale aus grauer Leinwand mit einer reichen Randverzierung. Aus farbiger Schafwolle sind in strenger Stylisirung verschiedene Blumen, Blätter und Ranken eingestickt, und durch das Ganze schlingt sich ein Spruchband mit dem inhaltsvollen Verse in gothischer Schrift: „*Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum! concupiscit et deficit anima mea in atria Domini.*" Ps. 83.

[1]) Der Name Vesperale wird daher geleitet, weil dieses Tuch nach dem *Cerem. episc. I. II. c. I. n. 13* auch während der Vesper auf dem Altare bleibt und nur bei der Incensation halb zurückgeschlagen wird.

Die Technik (Manier) der Stickerei ist je nach dem darzustellenden Gegenstande eine verschiedene und der Wollstickerei eine ganz angemessene, so dass dadurch eine möglichste Solidität erzielt wurde. Die Kosten beliefen sich sammt Fracht auf 38 Fl.

Will man grössere Opfer für diesen Gegenstand bringen, so können auch Darstellungen von Personen oder Symbole, die auf das h. Messopfer Bezug haben, passend angebracht werden. Stehen aber, wie es meistens der Fall ist, für diesen Zweck nur geringe Mittel zu Gebote, so kann auch auf eine billige Weise etwas Würdiges hergestellt werden, wenn bloss die Säume eine geometrische oder mäandrische Verzierung erhalten. Das Vesperale für den Hochaltar in Wildon ist nur auf 17 Fl. gekommen, da die Arbeit von opferbereiten Händen, d. h. ohne Entgelt, gemacht wurde. Es ist neun Ellen lang und über zwei Ellen breit und sehr schön gestickt.

Das Organ des Vereines für christliche Kunst in der Diöcese Luxemburg empfiehlt in seinem Vierteljahrshefte S. 36 dieses Jahrganges eine einfache Methode, Vespertücher zu verzieren, eine Methode, die wir noch an manchen Ueberresten älterer Leinwandstickerei sehen können, wovon auch das seckauer Vereinsmuseum sich einzelne Muster erworben hat. Die betreffende Stelle des genannten Organs lautet: „Noch müssen wir eine Verzierungsweise für den Rand des Vespertuches im Kreuzstiche hervorheben, wie sie im Mittelalter eine häufige Verwendung bei Ausschmückung von Altartüchern, Communion- und Lavabotüchern fand. Die Ausführung geschieht auf Leinwand im Kreuzstiche, in dem man das Hausleinen zu zeichnen pflegt; damit jedoch die Zeichnung etwas klarer hervortrete, werden die Stiche über drei Fäden gezogen. Dieser Stich ist sehr leicht zu erlernen und verlangt keine besondere Zeichnung auf dem Zeuge; eine gute Vorlage in den geeigneten Farben genügt. Die dazu erforderlichen Dessins sind in einfachen geometrischen oder mäandrischen Formen zu halten, wie sie eben dieser Technik am besten entsprechen. Die Stickerei kann in Einer Farbe, besser jedoch in zwei Farben, roth und grün oder blau, ausgeführt werden; von schönster Wirkung ist die Seide; doch kann man sich mit gut gefärbten baumwollenen Zeichengarnen begnügen."

Das seckauer Vereinsmuseum ist in der Lage, vorkommenden Falles mit Vorlagen dienen zu können.

In Betreff des Gebrauches des Vesperales sei noch gestattet, einige Bemerkungen anzufügen, die, wie die tägliche Erfahrung lehrt, nicht gänzlich überflüssig sein dürften. Das Vesperale hat die Bestimmung, die Altar-

tücher vor Schmutz zu bewahren. Nun werden dieselben aber oft auf eine arge Weise beim Anzünden der Kerzen durch herabfallende Wachstropfen beschmutzt; daher wäre angezeigt, das Vesperale so lange über den Altar ausgebreitet zu lassen, bis sämmtliche Lichter angezündet sind. Aus dem nämlichen Grunde soll dasselbe wieder den Altar bedecken, bevor die Kerzen ausgelöscht werden, damit nicht etwa herabfallende Brände die Altartücher verletzen.

Während der h. Messe aber soll das Vesperale ganz hinweggenommen und nicht bloss zurückgeschlagen werden, wie es an manchen Orten aus blosser Bequemlichkeit der Kirchendiener und gegen die Rubriken geschieht.[1])

Das Vesperale scheint ein geringfügiger Gegenstand zu sein; dennoch hat die h. Kirche es nicht unterlassen, auch für die Form und den Gebrauch dieses Gegenstandes geeignete Bestimmungen zu treffen. Was im Hause Gottes zur Verwendung kommt, ist niemals geringfügig oder unbedeutend; Alles ist ein Opfer für den Herrn; daher soll auch Alles mit einer glaubensinnigen Pietät behandelt werden.

Trockenhaltung der Kirche und ihrer Einrichtungen.

Nicht selten werden von Seiten der Kirchenvorstehungen sowohl als auch von Seiten der Besucher Klagen laut über die Feuchtigkeit kirchlicher Gebäude im Innern und aussen. Die in Folge derselben sich einstellenden Uebelstände nehmen in der That schädlichen Einfluss auf Paramente, Holzarbeit, Metall, mitunter auf die Gesundheit, ja, sogar auf die hochheilige Eucharistie.

Mehrere Factoren sind es aber, welche solche Uebelstände herbeiführen können, nämlich die relativ zu tiefe Lage oder ungenügende Höhe des Gebäudes, das Material und die unzureichende Ventilation. Es ist selbstverständlich, dass eine verständige Bauleitung bei Neubauten auf alles das Bedacht zu nehmen hat; allein auch bei Baulichkeiten, welche bereits unter solchen Uebelständen leiden, kann ihnen durch Anwendung tauglicher Mittel die Spitze abgebrochen werden.

So lässt sich der zu tiefen Lage des Kirchengebäudes mitunter durch Abtragen des äusseren Terrains und sofortige Trockenlegung der Fundamante, durch Anlegen von Wassercanälen im Umkreise des Gebäudes, durch Verbesserung der Bedachung und vortheilhafte Ableitung des Regenwassers entgegenkommen.

Die grünen, fast moosartig aussehenden Wände lassen sich durch Entfernung des Anwurfes, durch längeres Anstrocknen, durch neuen guten Cementverwurf wieder reinlicher und trockener herstellen.

Das tägliche Ausschütten des Lavabowassers auf den Boden oder an die Wände ist eben so der Trockenhaltung nachtheilig als es indecent ist.

Durch dergleichen Vorkehrungen wird den noch nicht gänzlich verdorbenen Holzobjecten, Bänken, Rahmen etc., schon ein guter Theil der schädlichen Feuchtigkeit entzogen.

Paramente und Wäsche lege man an trockene Plätze, entferne dieselben gänzlich aus Thurmgeschossen und dergleichen dunklen Kammern, bohre Luftlöcher in Thüren von Mauerschränken, lüfte öfters die stofflichen Gewande, lege halbgetrocknete Wäsche nicht an ihren Aufbewahrungsort, breite auf der Feuchtigkeit mehr zugängliche Altarmensen ein mit Wachs eingelassenes als unterstes Altartuch. Messkleider und dergleichen, welche von Modergeruch afficirt sind, hänge man an sonnigen Tagen zu öfteren Malen an die Luft (Schatten). — Metallwaaren kann man durch wöchentlich einmaliges Reinigen und genaues Abtrocknen nach jedesmaligem Gebrauche wieder den ihnen eigenthümlichen Glanz verleihen.

Ferner wird eine entsprechend angebrachte und bequeme Ventilationsanlage oder zeitweiliges Oeffnen der Fenster nicht wenig beitragen, dass der Staub sich nicht an die feuchten Wände ansetze und durch solches Aufkleben dem äusseren Aussehen der Kirche jener Schmutz nicht zu Theil werde, der selbst Gebände von vorzüglicher Architektur dann im ungünstigsten Lichte erscheinen lässt. — Sorgt man endlich auch dafür, dass besonders nach jedesmaligem gefüllten Kirchenbesuche einer etwa mangelhaften Ventilationsanlage durch besonderes Lüften nachgeholfen wird, so wird auch jenem Vorurtheil von gesundheitsschädlichem Einflusse der Kirchenluft jede Berechtigung entzogen sein.

In Gotteshäusern, welche der Feuchtigkeit sehr unterliegen, geschieht es bisweilen, dass die h. Gestalt in der Monstranze so weich wird, dass sie sich über die Lunula

1) Ueber den Gebrauch des Vesperales spricht in jüngster Zeit das seckauer Diöcesan-Verordnungsblatt vom Mai 1873, Stück III, Nr. 12, Alin. 10: „Um die Altartücher vor Beschmutzung durch Staub, Wachstropfen u. dgl. zu schützen, wäre viel geeigneter eine Altardecke aus einem Stoffe von dunkler, jedoch nicht schwarzer Farbe; vor dem Gottesdienste wäre sie nach Anzündung der Kerzen hinwegzunehmen und nach Abschluss des Gottesdienstes wiederum auf den Altar zu legen. Während der h. Functionen aber muss sie vom Altare gänzlich entfernt und nicht bloss auf der Altarmensa zurückgeschoben werden.“ Man ersieht hieraus, dass die kirchlichen Verordnungen ebenso der erhabenen Würde des Altars und des h. Opfers wie den praktischen Erfordernissen weise Rechnung tragen.

hinablegt. Um diesem Uebelstande zu begegnen, ist es gut, die Lunula in der ganzen Peripherie um die h. Gestalt zu führen. Dieselbe muss aber so gemacht sein, dass zwei ganz glatte, vergoldete kreisrunde Reifen, ohne Falze, die h. Gestalt umschliessen, unten mit Charnier aus einander zu legen und oben in den zwei Puncten der Dreitheilung des Kreises mit zwei Haften zu schliessen sind. Keineswegs aber lasse man Gläser in diese Reifen einsetzen. Leider könnten wir bekannte Fälle nennen, wo nicht bloss diese total angebrachten Gläser, sondern sogar unvergoldete Reifen den diesbezüglichen rituellen und praktischen Anforderungen Hohn sprechen.

Scriptum super Apocalypsim cum imaginibus.

(Wenceslai Doctoris). Codex bibliothecae Capituli semper fidelis metropolitani Pragensis, arte phototypica editus a S. F. Capitulo metropolitano (Redactore A. Frind), expressit H. Eckert, Pragae 1873. 4°. XV. 301.

Aus Anlass der neunhundertjährigen Gründungsfeier des bischöflichen Stuhles von Prag, welche in diesen Tagen begangen ward, hat das Metropolitancapitel durch den Domcapitular A. Frind die vorliegende Prachtausgabe einer höchst werthvollen mittelalterlichen Bilderhandschrift, deren Original in der dortigen Capitelsbibliothek sich befindet, veranstalten lassen. Auf dem Wege des Lichtdruckes ist der Codex nach seinem ganzen Inhalte in der Grösse des Originals wiedergegeben und bietet somit in jeder Hinsicht ein vollkommen treues Abbild der Handschrift sammt deren Illustrationen. Die an einigen Stellen mangelnde Schärfe in den Schriftzügen und in der Linienführung kommt auf Rechnung der Mängel des Originals selbst und wird leicht übersehen, da gerade durch Vermeidung jeder Nachhülfe in der Copie der Charakter der Handschrift selbst unverändert gewahrt ist. Längst war auf den durch seine trefflichen Umrisszeichnungen ausgezeichneten Codex hingewiesen worden (so von Dr. Ambros, der Dom zu Prag, 1858; vergl. dessen Führer durch den Dom zu Prag, 1858, S. 111 ff.; ferner von Dr. Lotz, Kunsttopographie, II. S. 385); eine sorgfältige Untersuchung nach Alter, Ursprung und Geschichte fehlte indess noch. Im Allgemeinen wurde er nach äusseren Kennzeichen ins 14. Jahrhundert versetzt. Die von gewissenhaftester Forschung zeugende Einleitung der Ausgabe weist nun aus der Erwähnung verschiedener historischen Thatsachen (S. II) nach, dass der Text zwischen 1206 und 1245 entstanden sein müsse; eine S. 246 eingeschriebene Notiz bezeichnet weiterhin sogar das Jahr, in welchem Innocenz IV. erwählt worden, als Zeit der Abfassung, nur dass hier wohl durch einen Schreibfehler 1244 gesetzt ist, während die Wahl des Papstes Innocenz IV. ins Jahr 1243, 25. Juni, fällt.

Den Inhalt bildet ein den 22 Capiteln der Apokalypse entsprechender Commentar derselben, indem der Verfasser die Weissagungen des h. Johannes mit den Ereignissen in der Geschichte der Kirche und der Welt überhaupt zusammenhält. Gelegentlich eingestreute Bemerkungen, z. B. über die Laiencommunion (S. 3) und das Lob der Ordensstifter Dominicus und besonders des h. Franciscus (Cap. XII. S. 288 ff.), leiten zur begründeten Vermuthung, dass der Verfasser, ohne die höheren Weihen zu besitzen, dem Orden der Franciscaner angehört habe, und kaum kann es einem Zweifel unterliegen, dass er nach der sicheren Handhabung der Rechtschreibung der deutschen Eigennamen ein Deutscher von Geburt war. Der Codex der prager Dombibliothek erweist sich indess nicht als die ursprüngliche oder gleichzeitige Handschrift, sondern als eine in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gefertigte Copie. Ob der Mangel an ausdrücklichen Hinweisungen des Textes auf Illustrationen unbedingt zur Schlussfolgerung berechtigt, dass die Originalhandschrift der bildlichen Ausstattung ganz entbehrt habe und diese daher eine neue Zuthat und eigenthümliche Bereicherung des prager Codex sei, dürfte doch Bedenklichkeiten gegen sich haben, da die Ausführung solcher Schriftwerke stets verschiedenen Händen zufiel und die vermittelnden Hinweise in der Glosse nicht dem Verfasser, sondern in der Regel dem Schreiber und Miniaturisten oblagen. Die der Handschrift beigebundenen Urkunden (vergl. S. V und die Regesten S. IX) machen es höchst wahrscheinlich, dass dieselbe in Besitz des Cardinals Lucas Fieschi († 1336, 31. Jan., zu Avignon) gewesen. Dagegen erscheint die Aufstellung nicht genügend begründet, dass Text und Abbildungen darum nothwendig auch im südlichen Frankreich entstanden seien. Es würden sicher Eigenthümlichkeiten der Sprache genug in diesem Falle sich vorfinden. Auch erscheinen weder in der Schrift und Schreibweise, noch in den Darstellungen, namentlich in den Waffen, Costumes und anderen Einzelheiten entscheidende Momente, welche diese Annahme zu unterstützen geeignet wären. Eine sorgfältige Vergleichung des prager Codex mit süddeutschen Handschriften aus derselben Zeit dürfte vielleicht viel eher auf die wahre Heimath des Zeichners führen. Dabei liesse sich ganz wohl annehmen, dass das Werk von Cardinal Fieschi auf einer seiner vielen Reisen, die ihn auch nach der Schweiz und dem südlichen Deutschland führten, erworben worden und so zu-

letzt nach Avignon gekommen sei. Seit den Tagen des prager Domdecans Wenzel von Krumow (1454—1460) befand sich die Handschrift sodann in Böhmen und speciel in seinem Besitz und ging von da in die Bibliothek des Metropolitancapitels über.

Den werthvollsten und interessantesten Theil bilden die zahlreichen in den Text eingereihten Illustrationen. Es sind über achtzig zum Theil blattgrosse Umrisszeichnungen in einfach schwarzer Farbe ausgeführt. Diese Darstellungsweise, welche zuerst bei den Liederhandschriften gegen Schluss des 13. Jahrhunderts verwendet wurde, erwies sich auch in dem vorliegenden Falle als besonders geeignet, die tiefsinnigen Bilder der geheimen Offenbarung zugleich mit der Auslegung unseres Textes zur Darstellung zu bringen. Es ist gewisser Maassen ein abgekürztes Verfahren in der Darstellungsweise, wenn sich der Künstler aller weiteren Hülfsmittel begibt und bloss mit flüchtigem Umriss den durch die gehäuften Beziehungen fast undarstellbaren Gedanken in der knappsten Form zum Ausdruck bringt. Dabei war es nur einer so frischen, unmittelbaren Kunstweise, wie sie das Mittelalter hatte, möglich, Stoffe von dieser Schwierigkeit zu bewältigen und eine so lebenswahre Veranschaulichung der apokalyptischen Bilder zu bieten. Die Zeichnungen sind von durchaus geübter Hand, welche mit einer bewundernswerthen Sicherheit das Figürliche zu behandeln und selbst die sprödesten Stoffe in künstlerische Form zu kleiden wusste. Die menschlichen Figuren sind vollkommen richtig gezeichnet und die Gewandungen in dem freien, fliessenden Styl, welcher dem 14. Jahrhundert eigen ist, angeordnet. Die kleinen Köpfe mit dem niedlich gespitzten Mund und den stark geringelten Haarlocken haben einen gar lieblichen Charakter und verleihen in Verbindung mit dem etwas conventionellen Wesen in den Bewegungen dem Ganzen den Ausdruck einer höchst anziehenden Kindlichkeit. In vielen Fällen, wie bei den kleinasiatischen Bischöfen und bei den Darstellungen des himmlischen Jerusalems, sind architektonische Motive verwendet, die in freier Weise die Stylformen der blühenden Gothik wiedergeben. In einer ganz originellen Art verbindet der Zeichner die Auslegung mit den Offenbarungsbildern, indem er z. B. neben Engel, die auf einen Herrscher, wie Konstantin (S. 69), gedeutet werden, eine gekrönte Gesichtsmaske setzt, so dass die Doppelsinnigkeit des Bildes durch die beiden auf einem Leibe sitzenden Köpfe ausgedrückt wird. Die Anordnung ist dabei so getroffen, dass die historische Figur wie ein Schattenriss hinter dem Offenbarungsbilde erscheint und dieses in seiner Ganzheit nicht beeinträchtigt. Eben so sind die Engel mit den Posaunen durch solche Doppelgesichte auf Bischöfe und Ordensstifter bezogen. Mit Vorliebe sind die Kampf- und Schifffahrtsscenen durchgeführt. Letztere (z. B. S. 84 und 206) erinnern an die allerdings ältere Handschrift des Tristan in der münchener Bibliothek, übertreffen sie aber an Unmittelbarkeit der Auffassung und Geschick in der Zeichnung. Höchst originel ist die Wegführung der Juden in die Sclaverei dargestellt. Eine gekrönte Figur zu Pferde mit der Beischrift „*Titus imperator*“ hält einen über zwei Blätter weggehenden Wagebalken, an dessen einem Ende ein Geldstück, „*Denarius unus*“, in der Schale liegt, während am anderen Ende in sechs Schalen je fünf Juden sitzen; darüber steht geschrieben: „*Triginta iudeos vendidit uno denario*“ (S. 58 und 59). Ketzer und Ungläubige stellt der Künstler unter dem Namen der Bestie in halb dämonischer Gestalt dar, indem er einer menschlichen Figur ein gräuliches Tigergesicht gibt, wie Saladin mit Friedrich II. (S. 242), oder dieselben von solchen Fratzen führen lässt (S. 233), oder auch in flammenden Gewändern mit echten Verbrechergesichtern auf phantastischen Ungeheuern reitend darstellt, wie den König Theodorich und den Kaiser Anastasius (S. 99). Dominicaner und Franciscaner erscheinen mit Vorliebe behandelt als Vorkämpfer für das Reich Gottes (S. 227), als Verehrer des Lammes (S. 157), als Opfer der Gerechtigkeit (S. 258) und vorherbestimmt zum ewigen Leben (S. 167 und 287). Gegen Ende schildern grosse figurenreiche Compositionen (S. 258, 262, 292) den Kampf mit dem Bösen in höchst bewegter Auffassung; in sinnvollen Bildern vom himmlischen Jerusalem (S. 263) und dem Glück seiner seligen Bewohner (S. 260 und 287) schliesst dann die Reihe der Darstellungen.

Aus diesen kurzen Andeutungen erhellt zur Genüge, ein wie wichtiger Beitrag zur Kenntniss mittelalterlicher Kunstweise in dieser Handschrift vorliegt, und es ist eine besonders glückliche Fügung zu nennen, dass durch die bedeutungsvolle Jubiläumsfeier der Anlass geboten wurde, diesen Schatz in einer so trefflichen Wiedergabe zum Gemeingut der kunstwissenschaftlichen Kreise zu machen.

Mainz. Friedrich Schneider.

Die Bildwerke an den Portalen und Thürmen des Domes zu Köln.

Nach Vollendung der Statuen und Reliefs am Südportale, welche im Auftrage und als Geschenke Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm in den Jahren 1851 bis 1869 zur Ausführung gelangten, sind nunmehr

die gesammten Bildwerke für das Nord- und Westportal, so wie für die Thürme des Kölner Domes durch Beschluss des Hochwürdigen Metropolitan-Domcapitels festgestellt, und ist bereits mit der Modellirung der Statuen für den nördlichen Seiten-Eingang des Westportals seit Beginn des Jahres 1873 der Anfang gemacht.

Bei dem lebhaften Interesse, mit dem die Ausschmückung des Innern des Kölner Domes durch zahlreiche Schenkungen von Kunstfreunden und Gönnern der Dombausache bis zu ihrer Vollendung gefördert ist, wird die nachstehende Veröffentlichung des Programms für die plastische Ausschmückung des Aeusseren der Domkirche nebst Thürmen den Vereinsgenossen und in weiteren Kreisen den Freunden der mittelalterlichen Baukunst eine willkommene Mittheilung sein.

Durch die Vollendung der Ornamentation des Südportals waren bei Bestimmung der Bildwerke für die beiden anderen Portale zwei Puncte als feststehend anzusehen, nämlich 1) es müsse das System der Ornamentation der letzteren so gewählt werden, dass die des Südportals mit derselben ein Ganzes bilde, und 2) es sei die Ausschmückung der Nebenpforten eines jeden Portals nicht unmittelbar in den Ideenkreis der Hauptpforten hineinzuziehen.

An dem Südportal ist in den Reliefs der Hauptpforten das Leiden des Erlösers von dem Einzuge in Jerusalem an dargestellt und durch die Auferstehung zum bedeutungsvollen Abschluss gebracht; auch die Figuren der Hohlkehlen und die Martyrer-Statuen neben dieser Pforte deuten auf die Passion. Dominirende Idee ist also hier die Vollbringung der Erlösung, der Kampf und Sieg über die Sünde. Diese grosse göttliche That ist der Mittelpunct der ganzen Weltgeschichte und findet darum auch ganz angemessen ihre Darstellung an der Mittagseite des Domes. Alles, was vor ihr liegt, bereitete sie vor, alle Geschichte nach ihr ist die Geschichte der Zuwendung dieser Erlösung an die Menschheit. So ergibt sich naturgemäss für das Hauptportal der Westseite die Darstellung der Vorbereitung der Erlösung bis zum Leiden, für das der Nordseite die der Verwirklichung der Erlösung in der regenerirten Menschheit durch Christus und seine Kirche.

Demgemäss sollen in den Hohlkehlen des Hauptportals an der Westseite in der äussersten Reihe die geistige und materielle Schöpfung in den Figuren der verschiedenen Engelchöre, so wie von Sonne, Mond und Erde zur Darstellung kommen, in der zweiten Reihe die kleineren Propheten und zwei Sibyllen, eine Hinweisung auf die Erhaltung der Kunde von dem künftigen Erlöser im Juden- und Heidenthume; die dritte und vierte Reihe enthalten, von Jesu beginnend, Stammväter des Erlösers dem Fleische nach.

Die **Reliefs** dieses Portals zeigen die Hauptmomente aus der Geschichte der Erlösung in der vorchristlichen Zeit und die Jugendgeschichte des Erlösers, so wie sein öffentliches Auftreten bis zu seinem Leiden. Die Standbilder stellen die Stammeltern unseres Geschlechts und solche alttestamentliche Personen dar, welche in hervorragender Weise Vorbilder Christi waren oder in besonderer Beziehung zu seiner Menschwerdung standen; an den Mittelpfeiler kommt das Bild des göttlichen Kindes auf den Armen seiner jungfräulichen Mutter, in den Giebel über dem Portale zwischen den vier grossen Propheten Jesus Christus, der Schöpfer, Erlöser und Richter der Welt mit dem Buche des Lebens. An den vorspringenden Zwischenpfeilern erhalten die Statuen Konstantin's, Karl's des Grossen, Kaiser Heinrich's II. und König Stephan's von Ungarn ihre Stelle; in ihnen ist die Vertheidigung dargestellt, welche den moralischen Gütern gegen materielle Gewalt durch äusseren Schutz zu Theil wird.

Was die Nebenpforten betrifft, so sind die des Südportals der Geschichte der h. Ursula und des h. Gereon, unserer Stadtpatronen, gewidmet. Entsprechend sind die Nebenpforten der Westseite den Patronen des Doms, nämlich die südliche dem h. Petrus, die nördliche den h. drei Königen, geweiht. In der **Peterspforte** sind die **Reliefs** aus dem Leben des Apostelfürsten und die **Hohlkehlen** bereits aus alter Zeit vorhanden, eben so der grösste Theil der **Standbilder**, die Apostel darstellend, welche nur durch Hinzufügung der fehlenden zu ergänzen sind. An der nördlichen, der **Dreikönigenpforte**, zeigen die **Reliefs** die Geschichte der h. drei Könige, die **Standbilder** ihre Statuen und die ihrer Vorbilder in der vorchristlichen Zeit, die 34 Figuren in den **Hohlkehlen** Heilige, welche gleich ihnen die Erstlinge des Christenthums in den verschiedenen Ländern der alten und neuen Welt gewesen oder dasselbe dort besonders verbreitet haben.

In dem Hauptportal der **Nordseite** soll, wie schon gesagt, die Verwirklichung des Erlösungswerkes in der Menschheit durch Christus und seine Stiftung der Kirche zur Darstellung gelangen. Darum erscheint in dem oberen **Giebelfelde** Christus als der Auferstandene mit der Siegesfahne zwischen den vier grossen Kirchenlehrern, in den **Reliefs** die Hauptmomente der Gründung und ersten Ausbreitung der Kirche, in den **Hohlkehlen** das Lamm, die Symbole der vier Evangelisten und die 24 Aeltesten der Geheimen Offenbarung, an dem **Mittelpfeiler** der Beschützer der Kirche, der h.

Erzengel Michael, zur Seite die Standbilder heiliger Päpste, Bischöfe, Priester und Ordensstifter als Repräsentanten der Personen, welche um die Ausbreitung und Erhaltung des Christenthums in besonderer Weise thätig gewesen.

Von den beiden Nebenpforten ist die westliche nach dem h. Maternus, dem ersten Bischofe Kölns, die östliche nach dem h. Bonifacius, dem Apostel Deutschlands, benannt. Die Maternuspforte zeigt in den Reliefs Scenen aus dem Leben dieses Heiligen, in den Standbildern seine und anderer heiligen Bischöfe Kölns Statuen, in den Hohlkehlen die Bilder von 30 Heiligen der Stadt und Diöcese Köln. In der Bonifaciuspforte sind die Reliefs aus dem Leben dieses Heiligen entnommen, die Standbilder stellen ihn und heilige Bischöfe oder Patrone derjenigen Diöcesen dar, welche Suffragan-Bisthümer von Köln sind oder früher waren. Die 30 Figuren der Hohlkehlen sind aus den deutschen Heiligen so ausgewählt, dass sämmtliche Gauen unseres Vaterlandes darin ihre Vertretung finden.

Die Gesichtspuncte, welche bei der Auswahl der Bildwerke der Domthürme maassgebend waren, sind unten bei Aufzählung derselben angegeben.

I. Hauptportal.

A. Mittelthür (Marienpforte).

1. Im Giebel:
   - a) Christus sitzend.
   - b) Die vier grossen Propheten.
2. Basreliefs.
   - a) Der Sündenfall mit der Verheissung des Erlösers.
   - b) Die Sündfluth mit der Arche.
   - c) Die Gesetzgebung auf Sinai.
   - d) Die Geburt Christi.
   - e) Christus unter den Lehrern im Tempel.
   - f) Die Taufe im Jordan.
   - g) Die Bergpredigt.
3. Hohlkehlen.
   - a) Aeusserste Reihe 14 Bilder:
     1. Seraph; 2. Cherub; 3. Thronus; 4. Dominatio; 5. Virtus; 6. Potestas; 7. Principatus; 8., 9., 10. die Erzengel Michael, Gabriel, Raphael; 11. Angelus; 12. Sonne; 13. Mond; 14. Erde.
   - b) Zweite Reihe 14 Bilder:
     1. Oseas; 2. Jöel; 3. Amos; 4. Abdias; 5. Jonas; 6. Michaeas; 7. Nahum; 8. Habakuk; 9. Sophonias; 10. Aggaeus; 11. Zacharias; 12. Malachias; 13. und 14. zwei Sibyllen.
   - c) Dritte Reihe 12 Bilder, Stammväter:
     1. Jesse; 2. Roboam; 3. Josaphat; 4. Joram; 5. Ozias; 6. Joathan; 7. Achaz; 8. Ezechias; 9. Manasses; 10. Amon; 11. Josias; 12. Jechonias. Mit Ausnahme des ersten sämmtlich als Könige darzustellen.
   - d) Vierte Reihe 10 Bilder, Stammväter aus der Zeit nach der Babylonischen Gefangenschaft:
     1. Salathiel; 2. Zorobabel; 3. Abiud; 4. Eliakim; 5. Azor; 6. Sadok; 7. Achim; 8. Elind; 9. Eleazar; 10. Mathan. Der erste ist als König darzustellen.
4. Standbilder.
   - a) Am Mittelpfeiler: Maria mit dem Jesuskinde.
   - b) Zu beiden Seiten des Eingangs:

Johann Baptist.	Joseph.
Joachim.	Anna.
Elias.	Eliseus.
David.	Salomon.
Moyses.	Samuel.
Noe.	Abraham.
Adam.	Eva.

   - c) An den vorspringenden Zwischenpfeilern:

Konstantin.	Karl der Grosse.
Kaiser Heinrich II.	König Stephan von Ungarn.

B. Nördliche Nebenthür im Westen. (Dreikönigenpforte.)

1. Basreliefs:
   Die drei Könige sehen den Stern im Morgenlande. Dieselben vor Herodes. Die Anbetung zu Bethlehem.
2. Hohlkehlen:
   - a) Innerste Reihe 6 Bilder:
     1. König Abgar; 2. Gregorius Illuminator (Armenier); 3. Marutha, Bischof; 4. Simeon, Erzbischof von Seleucia und Ctesiphon (Persien); 5. Frumentius, Bischof; 6. Elesbaan, König (Aethiopien und Abessinien).
   - b) Zweite Reihe 8 Bilder:
     1. Paulus, Einsiedler (Aegypten); 2. Cyprian, Bischof (Westafrica); 3. und 4. Balaam und Josaphat (Indien); 5. Hauptmann Cornelius (Palästina); 6. Ignatius, Bischof von Antiochien (Syrien); 7. Franciscus Xaverius (Ostindien); 8) Ludovicus Ibarki, Chorknabe, Tertiarier, einer der japanesischen Martyrer.

c) Dritte Reihe 10 Bilder:
Dionysius Areopagita, Bischof (Griechenland); 2. Titus, Bischof (Kreta); 3. Photinus, Bischof; 4. Balbina, Martyrin; 5. Lazarus, Bischof; 6. Martha, Jungfrau; 7. Remigius, Bischof; 8. Clotildis, Königin (Gallien); 9. Ildephonsus, Erzbischof; 10. Herminigildus, Martyrer (Spanien).

d) Vierte äusserste Reihe 10 Bilder:
1. Augustinus, Erzbischof; 2. Lucius, König (England); 3. Columba, Abt (Schottland); 4. Patricius, Erzbischof (Irland); 5. und 6. Methodius und Cyrillus, Bischöfe (Böhmen und Mähren); 7. Olaus, König (Norwegen); 8. Erich, König (Schweden); 9. Petrus Claver, S. J.; 10. Rosa von Lima (America).

3. Standbilder:

Caspar.	Melchior.
Balthasar.	Josias.
Ezechias.	David.
Königin von Saba.	Witwe von Sarepta.
Job.	Melchisedech.
Japhet.	Enos.
Abel.	Seth.

C. Südliche Nebenpforte im Westen. (Petruspforte.)

1. Basreliefs vorhanden.
2. Hohlkehlen vorhanden.
3. Standbilder: Die zwölf Apostel mit Mathias und Barnabas.

II. Nordportal.

A. Mittelthür.

1. Im Giebel:
   a) Christus mit der Siegesfahne.
   b) Die vier Kirchenlehrer Hieronymus, Ambrosius, Augustinus, Gregor der Grosse.
2. Basreliefs:
   a) Uebergabe des Hirtenamtes an Petrus.
   b) Sendung der Apostel.
   c) Himmelfahrt Christi.
   d) Sendung des h. Geistes.
   e) Bekehrung des h. Paulus.
   f) *Divisio Apostolorum.*
   g) Concil zu Jerusalem.
3. Hohlkehlen:
   a) Innerste Reihe 6 Bilder:
   Aus der Apokalypse das Lamm und der Altar in der Mitte; zu beiden Seiten je zwei der *quatuor animalia.*
   b) Zweite Reihe 8 Bilder: } Die 24 Aeltesten der Apokalypse mit der Krone.
   c) Dritte Reihe 8 Bilder: }
   d) Vierte Reihe 8 Bilder: }
4. Standbilder:
   a) Am Mittelpfeiler: der h. Michael.
   b) Zu beiden Seiten des Eingangs:

Leo der Grosse.	Athanasius.
Antonius, Abt.	Benedictus.
Franciscus Assis.	Ignatius, S. J.
Karl Borromäus.	Vincentius a Paulo.

B. Westliche Nebenpforte. (Maternuspforte.)

1. Basreliefs:
   a) Der h. Maternus wird mit den hh. Eucharius und Valerius nach Deutschland entsendet.
   b) Der h. Maternus wird mit dem Stab des h. Petrus von den Todten erweckt.
   c) Der Leib des h. Maternus fährt in einem Nachen von Lyskirchen den Rhein hinauf.
2. Hohlkehlen (Heilige von Köln):
   a) Innerste Reihe 6 Bilder:
   1. Der Bischof und Cistercienser Adolph; 2. Gerhard von Toul; 3. Mauritius; 4. Reinoldus; 5. Albertus Magnus; 6. Cordula.
   b) Zweite Reihe 8 Bilder:
   1. Benedict von Aniane; 2. Arnoldus; 3. Rupertus; 4. Willeicus; 5. Cassius; 6. Florentinus; 7. Remaclus; 8. Abt Popo.
   c) Dritte Reihe 8 Bilder:
   1. Sanderadus; 2. Hermann Joseph; 3. Irmundus von Mündt; 4. Adelheid von Vilich; 5. Adelricus von Füssenich; 6. Everhard von Berg; 7. Wolphelmus von Brauweiler; 8. Gezelinus von Schlebusch.
   d) Vierte Reihe 8 Bilder:
   1. Luftildis; 2. Christina von Stommeln; 3. Famianus; 4. und 5. die zwei Ewaldi; 6. Irmgardis; 7. Petrus Canisius; 8. Johannes de Colonia, Dominicaner und gorkomensischer Martyrer.
3. Standbilder:

Maternus.	Valerius.
Suitbertus.	Severinus.
Cunibertus.	Bruno.
Heribertus.	Anno.

C. Oestliche Nebenpforte des Nordportals. (Bonifaciuspforte.)

1. Basreliefs aus dem Leben des h. Bonifacius:
   a) Fällung der Donnereiche.
   b) Bonifacius wird vom h. Gregor II. zum Bischof geweiht.
   c) Martyrtod des h. Bonifacius.

2. **Hohlkehlen:**
   a) Innerste Reihe 6 Bilder:
      1. Crescens; 2. Agritius, Bischof von Trier; 3. Castor, Einsiedler an der Mosel; 4. Afra von Augsburg; 5. Severin von Oesterreich; 6. Valentin von Passau.
   b) Zweite Reihe 8 Bilder:
      1. Alban von Mainz; 2. Emeran von Regensburg; 3. Goar am Rhein; 4. Rupert von Salzburg; 5. Fridolin von Baiern; 6. Kilian von Würzburg; 7. Arbogast von Strassburg; 8. Corbinian von Freisingen.
   c) Dritte Reihe 8 Bilder:
      1. Willibaldus; 2. Walburgis; 3. Burchhard von Würzburg; 4. Sturmius von Fulda; 5. Adelhard von Corvei; 6. Meinrad von Einsiedeln; 7. Mathilde, Kaiserin; 8. Wolfgang von Regensburg.
   d) Vierte Reihe 8 Bilder:
      1. Ulrich, Bischof von Augsburg; 2. Adalbert, Erzbischof von Prag, Martyrer; 3. Kunigunde, Kaiserin; 4. Leopold von Oesterreich; 5. die h. Elisabeth von Thüringen; 6. die h. Nothburga; 7. Johannes Sarkander, Priester; 8. Fidelis von Sigmaringen.

3. **Standbilder:**

Bonifacius.	Eucharius.
Servatius.	Lambertus.
Willibordus.	Ludgerus.
Ansgar.	Liborius.

III. Südportal.

Vollendet.

IV. Domthürme.

1. In den Lauben des ersten Stockwerkes: Patrone und Repräsentanten der Hauptkirchen Kölns und der Erzdiöcese:
   a) Im nördlichen Thurm 21 Heilige:
      1. Columba; 2. Martinus; 3. Lupus; 4. Georgius; 5. Brigida; 6. Mauritius; 7. Clemens; 8. Christophorus; 9. Pantaleon; 10. Nikolaus; 11. Katharina; 12. Cordula; 13. Antonius, Einsiedler; 14. Barbara; 15. Franciscus Seraph.; 16. Agnes; 17. Longinus; 18. Cäcilia; 19. Maria Magdalena; 20. St. Aper; 21. Clara.
   b) Im südlichen Thurm 22 Heilige:
      1. Gertrudis; 2. Marcellus; 3. Remigius; 4. Margaretha; 5. Cornelius; 6. Dionysius; 7. Anna; 8. Benignus; 9. Apollinaris; 10. Vitus; 11. Chrysanthus; 12. Daria; 13. Quirinus; 14. Potentinus; 15. Maximinus; 16. Sebastianus; 17. Fides; 18. Spes; 19. Caritas; 20. Pancratius; 21. Lambertus; 22. Hubertus.
2. In den Blenden des dritten Stockwerkes die Hauptpatrone der Stadt und Erzdiöcese Köln und Deutschlands:
   a) Für den nördlichen Thurm 6 Figuren:
      1. Maria Immaculata, erste Patronin der Erzdiöcese; 2. der h. Joseph, zweiter Patron; 3. der h. Michael, Patron Deutschlands; 4., 5., 6. die hh. drei Könige.
   b) Für den südlichen Thurm 5 Heilige:
      1. Der h. Petrus; 2. die h. Ursula; 3. der h. Gereon; 4. der h. Severin; 5. der h. Suitbertus.
3. In den Lauben des vierten Stockwerks: Für den nördlichen und südlichen Thurm je 16 Figuren: Engel mit Musikinstrumenten und den Werkzeugen der Passion.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Paris. Raffael's Fresken der Magliana. Die berühmten Fresken, welche das Landhaus Julius' II. und Leo's X. schmückten und im Jahre 1869 von dem französischen Ingenieur Oudry nach Frankreich überführt wurden, sind für die Summe von 206,500 Frcs. Eigenthum des französischen Staates geworden. Die vornehmste der Fresken stellt bekanntlich Gott-vater, die Welt segnend, dar. Ueber die Authenticität hat die mit der Untersuchung beauftragte Commission unter dem Vorsitze von de Lavergne sich nach heftiger Debatte nicht geeinigt, aber sie gab ihr Votum dahin ab, dass, einerlei, ob die Fresken wirklich von Raffael's Hand oder von Schülern nach seiner Zeichnung seien, dieselben jedenfalls in hohem Grade des Ankaufs werth wären. Die Nationalversammlung ratificirte den Ankauf mit einer Majorität von 380 gegen 148 Stimmen.

Bemerkung.

Alle auf das Organ bezüglichen Briefe und Sendungen möge man an den Redacteur und Herausgeber des Organs, Herrn Dr. van Endert, Köln (Apostelnkloster 25), adressiren.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 21. Köln, 1. November 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1⅓ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Inhalt. Die Bedeutung der Kunst für das Wohl der Gesellschaft. II. — Tod und Begräbniss der h. Jungfrau. Von B. Eckl in München. — Overbeck's letzte Compositionen. — Besprechungen, Mittheilungen etc.: Nürnberg. Wien.

II.

Die Bedeutung der Kunst für das Wohl der Gesellschaft.

Wir haben in unserem ersten Artikel den Nachweis zu führen gesucht, dass die Kunst als Darstellung des Idealen ganz besonders geeignet sei, den idealen Sinn zu wecken und dadurch der materialistischen Lebensauffassung entgegenzuwirken. Damit werden wohl die Künstler und die Verehrer der Kunst einverstanden sein. Nicht unbedingt beistimmen aber werden sie uns in einem anderen Puncte unserer Ausführungen, nach welchem die Kunst bedingt sein soll von der idealen Erkenntniss, von der Erkenntniss jener vollkommenen Beschaffenheit, in welcher die Dinge nach dem ursprünglichen Willen des Schöpfers erschienen sind, in welcher sie aber jetzt nicht mehr sich zeigen, weil sie in Folge des Sündenfalles deteriorirt worden sind. Da diese ideale Erkenntniss nur mit Mühe erworben werden kann, so sind nur Wenige im Besitze derselben, nur die eigentlich Wissenden, die im Alterthum als die eigentlichen Philosophen sich betrachteten. Nach dieser Anschauung müsste die geistige Entwicklung, die philosophische Erkenntniss der künstlerischen Darstellung vorausgegangen sein, während doch nach Einigen die Kunst den Menschen zum Denken angespornt und dadurch ihn auf die Höhen der Wissenschaft hinaufgehoben hat. In seinem Gedichte „Die Künstler" behauptet wenigstens Fr. von Schiller:

> Nur durch das Morgenthor des Schönen
> Drangst du in der Erkenntniss Land,
> An höheren Glanz sich zu gewöhnen,
> Uebt sich am Reize der Verstand.
> Was bei dem Saitenklang der Musen
> Mit süssem Leben dich durchdrang,
> Erzog die Kraft in deinem Busen,
> Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.
>
> Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
> Die alternde Vernunft erfand,
> Lag im Symbol des Schönen und des Grossen
> Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

Deutlicher und schärfer kann wohl nicht ausgesprochen werden, dass die Kunst die Vorläuferin der Wissenschaft gewesen sei, dass sie die Menschen erst für diese empfänglich gemacht habe. Wenn dieses der Fall wäre, dann müsste selbstverständlich die Kunst als die erste Begründerin und als die eigentliche Quelle der Cultur gepriesen werden und als solche wäre sie unwidersprechlich die grösste Wohlthäterin der Menschen gewesen. Und wenn es wahr ist, dass das erzeugende Princip auch das wahre Princip der Erhaltung ist, dann müsste in diesem Falle die Kunst als die *conditio sine qua non* des Wohlbefindens der Völker bezeichnet werden. Zur Begründung dieser Anschauung könnte man sich vielleicht auf den alten Volksglauben berufen, wie er im Mythus von Orpheus sich ausgesprochen hat. Die Macht des Gesanges dieses Heros war so gewaltig, dass er selbst Bäume und Felsen bewegte und wilde Thiere bezähmte; durch sein Saitenspiel und seinen Gesang rührte er selbst die Königin der Schatten so, dass sie

ihm seine Gemahlin Eurydice wieder auf die Oberwelt folgen liess. Horaz singt von diesem Heros:

Söhne der Wildniss schreckte der heilige Bote der Götter,
Orpheus, ab vom Mord und den blutigen Gräueln der Nahrung,
Drum auch heisst es von ihm, er bändigte Tiger und Leuen.

Orpheus also, der Sänger und Saitenspieler, mithin ein Künstler, hat zuerst die Menschen der Wildheit und ihres cannibalischen Lebens entwöhnt, hat also die Menschheit aus dem Zustande der Verwilderung auf die Stufe der Cultur erhoben. Es ist darum auch nicht zu verwundern, dass man auf ihn alle Weisheit zurückführte und dass man in Griechenland alle älteste Priesterlehre orphische Weisheit nannte. (Vgl. Sepp, das Heidenth. und dessen Bedeutung für d. Christenth. II. Bd. S. 70.) Nur durch das Morgenroth des Schönen wäre hiernach der Mensch eingetreten in der Erkenntniss Land und der „Saitenklang der Musen" — Orpheus war ja der Sohn der Muse Kalliope — hätte die Kraft im Menschen geweckt, die das Geistige zu vernehmen vermag, nämlich die Vernunft.

Aber nicht allein die intellectuelle Bildung sei durch die Kunst angeregt und gefördert, sondern auch das ethische Verhalten sei durch dieselbe geregelt worden. Singt ja Schiller im genannten Gedichte:

Ihr (der Kunst) holdes Bild hiess uns die Tugend lieben,
Ein zarter Sinn hat vor dem Laster sich gesträubt,
Eh' noch ein Solon das Gesetz geschrieben,
Das matte Blüthen langsam treibt.

Und später heisst es:

Als in den weichen Armen dieser Amme
Die zarte Menschheit noch geruht,
Da schürte heil'ge Mordsucht keine Flamme,
Da rauchte kein unschuldig Blut.
Das Herz, das sie an sanften Banden lenket,
Verschmäht der Pflichten knechtisches Geleit;
Ihr Lichtpfad, schöner nur geschlungen, senket
Sich in die Sonnenbahn der Sittlichkeit.
Die ihrem keuschen Dienste leben,
Versucht kein niedrer Trieb, bleicht kein Geschick;
Wie unter heilige Gewalt gegeben,
Empfangen sie das reine Geisterleben,
Der Freiheit süsses Recht zurück.

In dieser Beziehung könnte man sich wohl nicht auf Orpheus berufen, dem es nicht gelungen ist, zu bewirken, dass „kein unschuldig Blut rauchte", da er selbst sein Blut verspritzen musste. Er fand ja seinen Tod durch thrakische Weiber, die ihn zerrissen, weil er sich der Feier der Orgien widersetzte oder weil er nach Verlust seiner Gattin alle Frauen hasste. Und wenn wir die Geschichte zu Rathe ziehen, so werden wir wohl kein Jahrhundert finden, in welchem nicht unschuldiges Blut vergossen wurde, vielmehr bezeugt sie uns, dass seit dem Blute Abel's gar oft unschuldiges Blut rauchte und um Rache zum Himmel schrie. Ja, wir finden sogar die merkwürdige Thatsache, dass das stromweise vergossene Blut der Kunst vielfachen Stoff lieferte, und dass von dieser die „heilige Mordsucht" gar häufig durch Wort und Farbe und Meissel verherrlicht wurde. Einer der hervorragendsten Aesthetiker, Friedrich Vischer, findet sogar den Krieg für nützlich und wohlthätig, weil er der Kunst immer neuen Stoff zu ergreifenden Bildern in Poesie und Malerei zuführt und weil er die menschlichen Triebe des Mitleids und der Rührung weckt. In einem gedruckten Vortrag: „Der Krieg und die Künste", schreibt Vischer wörtlich: „Der Anblick trauernder Bräute, Frauen, verwaister Familien, denen die geliebten Häupter nicht wieder zurückkehren, wie mag ihn die Kunst in immer neuen Darstellungen uns bringen!" Weiter unten schreibt Vischer: „Und wie weit ist das Feld der pflegenden, heilenden, tröstenden Thätigkeit der Liebe, die, im Kriege selbst thätig, eine Welt von sittlicher Schönheit hart neben die klaffenden Wunden, Bäche des Blutes und brechenden Augen stellt — ein Verwundeter und neben ihm ein Kamerad, der ihn aufhebt, ein Arzt, der ihm den Verband anlegt, ein Sterbender und bei ihm knieend ein Priester, der den Kugelregen nicht fürchtet — ist das nicht auch schön?"

Eine Frau, Rosalie Schönwasser, macht zu diesen Worten Vischer's folgende Bemerkung: „Nach der Ansicht des Herrn Vischer wären also Kunst und Poesie eine Art von Vampyr, die der klaffenden Wunden, brechenden Augen, der Ströme menschlichen Blutes, des Elends und Jammers auf der höchsten Stufe zu ihrem Bestehen bedürfen. Da ist es doch wirklich ein Glück, dass der Sinn der Menschen im Allgemeinen zu gesund ist, um sich solche widersinnige Anschauungen anzueignen; man müsste sonst noch aus reiner Menschlichkeit alle Begeisterung für Kunst und Poesie gewaltsam in sich ersticken und würde schliesslich gar dahin gelangen, jeden Kunstfreund als Menschenfeind zu betrachten." („Die neue Zeit." 8. Heft. S. 157.)

Wir gestehen, dass uns dieses Urtheil der vom Humanismus angekränkelten Frau zwar nicht ganz unbegründet, aber doch weit übertrieben erscheint. Nicht als ob die Kunst ohne blutige Kriegsscenen nicht bestehen könnte, sondern nur in so weit, als auch in solchen Momente sich finden, welche das Gemüth des Menschen

erheben und wohlthuend berühren, betrachtet Vischer den Krieg als etwas, das der Künstler nicht zu verwünschen braucht. — Wir haben es indess hier nicht mit einer Würdigung des Krieges zu thun, wir haben diese Sätze Vischer's bloss angeführt, weil sie uns den Beweis zu liefern scheinen, dass die Kunst nicht im Stande sei, unschuldiges Blutvergiessen zu verhindern und die Kriege aufhören zu machen, da sonst ein Volk, welches einmal eine hohe Stufe künstlerischer Vollendung erreicht hätte, nie mehr sich hätte in Kriege einlassen dürfen, eine Forderung, die wir in der ganzen Geschichte nirgends erfüllt sehen. Es können somit die Schiller'schen Verse in dieser Beziehung nicht die Wahrheit ausdrücken und auch in anderer Hinsicht entsprechen sie nicht den thatsächlichen Verhältnissen.

Nach der Darstellung Schiller's nämlich müsste man glauben, uranfänglich habe die Kunst die Völker beherrscht und geleitet, und erst nach ihrem Verfalle hätten blutige Kriege geführt werden können. Eine solche Auffassung ist aber ein durchaus unbegründetes Phantasiegebilde. Wenn wir die Documente betrachten, die uns über das früheste Alterthum Bericht erstatten, die selbst Zuständlichkeiten der vorhistorischen Zeit noch schildern, während welcher die Götter selbst die Menschen lehrten und leiteten, so finden wir zahlreiche Belege, welche die Schiller'sche Darstellung als unrichtig erscheinen lassen. Sollen wir erinnern an die Heroen Herakles und Theseus, deren ersterer als der grösste Wohlthäter der dorischen Nation diese von schädlichen und gewaltthätigen Wesen befreite und schliesslich auf einem Scheiterhaufen sein Leben vollendete, während Theseus als Wohlthäter vorzugsweise der Jonier schliesslich ins Meer gestürzt und ertränkt wurde? Oder sollen wir hinweisen auf die ältesten kriegerischen Unternehmungen, auf den Argonautenzug, den Krieg der Sieben gegen Theben, den Krieg der Epigonen und den Krieg gegen Troja? In jenen Zeiten ist wohl vielfach menschliches Blut vergossen worden und die Kunst hat die Scenen „heil'ger Mordsucht“ mit dem grössten Behagen verherrlicht. Oder mit welch' freudiger Stimmung malt nicht Homer die Thaten seiner Helden aus, wenn sie ihrem Gegner mit der Ferse auf die Brust traten und sie dann des Lebens beraubten? Oder war vielleicht damals das Blüthezeitalter der Kunst bereits untergegangen? Doch nicht! denn die Geschichte belehrt uns, dass jene Kunstgattung der Griechen, in welcher sie alle Völker übertreffend bis jetzt immer noch die vollendetsten Muster sind, nämlich die Sculptur, erst nach den Perserkriegen im Perikleischen Zeitalter ihren Höhepunct erreichte in den Werken des Phidias, Myron, Polykletos und ihrer Schüler.

Es geht also nicht an, die Kunst in der Weise Schiller's zu verherrlichen, ihr Wirkungen zuzuschreiben, die sie nicht hervorgebracht hat, oder sie als die ursprüngliche Begründerin der Cultur, als Vorläuferin und als bewirkende Ursache der intellectuellen Entwicklung darzustellen. Dass vielmehr umgekehrt die bildende Kunst von der idealen Erkenntniss bedingt ist, dafür liefert uns der obengenannte grösste Meister, Phidias, selbst einen thatsächlichen Beweis. Er sollte für den Zeustempel zu Elis das Bild des Gottes der Götter schaffen, eine Aufgabe, die ihm seine Kräfte zu übersteigen schien. In Gedanken versunken sei er — berichten die Alten — über den Markt gegangen, als ein Rhapsode den ersten Gesang der Ilias vorgetragen, und da hätten ihn die berühmten Verse getroffen, in welchen Zeus der Mutter des Achilleus die Gewährung ihrer Bitte bestätigt (Il. I. 524 ff.):

Aber wohlan, mit dem Haupte dir wink ich es, dass du vertrauest,
Solches ist ja meiner Verheissungen unter den Göttern
Heiligstes Pfand; denn nie ist wandelbar oder betrüglich,
Noch unvollendet das Wort, das mit winkendem Haupt ich gewähret.
Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympos.

Dieses Wort habe gezündet in ihm, und auf einmal stand, wie in Folge göttlicher Einstrahlung, das ideale Bild des Gottes vor seiner Seele, und indem er alle Kräfte derselben zusammengenommen, sei ihm gelungen, ein Werk zu schaffen, welches weit über alle der früheren und späteren Künstler hervorrage.

Wenn es mit dem Worte „*Verba movent, exempla trahunt*“ seine Richtigkeit hat, so wird man dem Vorausgehenden gemäss sagen dürfen, dass die Kunst in höherem Maasse zur Belebung und Hebung idealer Gesinnung und idealen Strebens beitrage, als die Wissenschaft, als die intellectuelle Bildung, und dass darum — namentlich in unserer Zeit — für die Bekämpfung der materialistischen Weltauffassung und für Wiedereinführung idealer oder ideegemässer Lebensanschauung der Kunst eine grössere Bedeutung zukomme als der Wissenschaft. Sollte man diess als eine zu grosse Bevorzugung der Kunst erklären wollen, so braucht man sich nur daran zu erinnern, dass in der That allgemein der bildlichen Darstellung in der Gegenwart eine ganz vorzügliche Wichtigkeit beigelegt wird, namentlich für die Gewinnung der minder gebildeten Volksclassen, wesshalb keine für

die Unterhaltung des Publicums bestimmte Zeitschrift ohne bildliche Darstellung mehr sich dauernd zu behaupten vermag. Wer nicht Zeit findet zur Lectüre, der nimmt sich doch wenigstens Zeit, die Bilder zu betrachten und aus denselben die entsprechenden Gedanken und Ideen zu abstrahiren.

Sollten wir auch für diese Meinung eine thatsächliche Bestätigung beibringen, so würden wir einfach an die Wirkung erinnern, welche die Schilderung des Königs der Götter und Menschen durch Homer auf die Zuhörer, und welche die Darstellung desselben durch Phidias auf die Beschauer äusserte. Es ist uns nicht bekannt geworden, dass durch die Homer'sche Schilderung des Zeus Jemand von heiliger Furcht über dessen Majestät ergriffen worden wäre, während über die Wirkung des Kunstwerkes von Phidias Lasaulx in seiner Philosophie der schönen Künste (S. 75) schreibt: „Der römische Feldherr Paulus Remilius, ein Mann von starken Nerven, gestand, dass, als er in den Tempel zu Olympia eingetreten und den gleichsam gegenwärtigen Gott geschaut, habe es ihm die Seele erschüttert, so dass er sofort, wie dem capitolinischen Gotte zu Rom, das schönste Opferthier dargebracht. Man reiste auch noch zu des Epikletus Zeiten eigens nach Olympia, um den Zeus des Phidias zu sehen, und zu sterben ohne ihn gesehen zu haben, galt als ein Unglück; ja, es wird bezeugt, dass durch dieses Bild der religiöse Glaube selbst einen Zuwachs erhalten und erhöht worden sei, so sehr habe das Bild die Majestät Gottes erreicht. Ja, noch am Abend des hellenischen Lebens schildert der bythinische Redner Dion Chrysostomus den Eindruck des Bildes in folgenden denkwürdigen Worten: Ist ein Mensch, dessen Seele ganz von Kummer niedergedrückt wird, da er viel Missgeschick und Leiden im Leben erduldet hat, so dass selbst der süsse Schlaf ihn flieht, auch dieser wird dem Bilde gegenüber Alles vergessen, was er Schweres in seinem Leben erfahren hat; denn wie ein leidenverscheuchendes Zaubermittel (Nepenthes) wirke das Bild, von Licht und Anmuth umflossen; wer es gesehen, könne fortan keine andere Vorstellung mehr von dem Gotte sich machen. Also throne er friedlich und durchaus gnädig über das einträchtige und ruhige Hellas, in der Stadt der Eleer, mild und ehrwürdig, in heiterer Gestalt, als Verleiher des Lebens und aller Güter, gemeinsamer Vater der Menschen und ihr Erhalter und Wächter, also gebildet wie es je einem Sterblichen vergönnt war, den unendlichen Gott aufzufassen und nachzubilden." Der geistvolle E. v. Lasaulx fügt die Bemerkung hinzu: „Aus welchen Urtheilen auch klar ersichtlich ist, was die Alten von ihrer Kunst verlangten, dass sie Geist und Herz über die Leiden des Lebens erhebe, reinige, stärke, in die Gegenwart Gottes versetze und alle Gefässe des Denkens so weit ausdehne und mit Licht und göttlicher Freiheit erfülle, dass darin Zweifel, Angst und Gram fürder nicht wohnen können."

Damit ist denn doch ganz entschieden ausgesprochen, dass die Kunst im Dienste der Religion stehen und wirken müsse, da sie anders ihre Aufgabe unmöglich erfüllen könnte. Diese Forderung, dass die Kunst ihre Ideale vorzugsweise dem religiösen Erkenntnisskreise entnehmen solle, hat ihre begründete Berechtigung nicht bloss in dem Umstande, dass alle Künste ihre Wurzel und ihren Ausgangspunct in der Religion haben, sondern auch darin, dass eben die Religion die Seele jedes praktischen Thuns, das Wesenhafte im Leben der Völker, und die gemeinsame bleibende Grundlage aller wahren Humanität ist. Darum auch stellte selbst Lotze (Geschichte der Aesthetik, S. 574) die Forderung auf, dass Schiller die Kunst nicht weniger, als Kant die Wissenschaft zum wahren Idole mache. Gleichwie dieser uns bereden möchte, was Gott uns durch seinen Sohn geben will, vielmehr von unserer Vernunft zu erwarten, so fordert der gefeierte Dichter, dass wir, was Gott durch die Religion in der Menschheit gewirkt hat und noch wirkt, als Wohlthaten der Kunst betrachten und daher auch von dieser die einstige Vollendung uns versprechen. Er pflichtet dem Grundirrthume des Philosophen, dass der Mensch sich selbst, durch Ausbildung seiner geistigen Kräfte, zur höchsten Vollkommenheit aufschwinge, bei, denn er sieht den Menschen am Ende des verflossenen Jahrhunderts da stehen als „reichsten Sohn der Zeit, frei durch Vernunft und reich durch Schätze, die lange Zeit sein Busen ihm verschwieg". Aber dass dieser Reichthum sich ihm erschlossen, soll er mehr noch den Künsten als der wissenschaftlichen Forschung verdanken. Vom Angesichte des Schöpfers in die Sterblichkeit verwiesen, kann er nur auf schwerem Sinnenpfad eine späte Wiederkehr zum Lichte finden. Er kann nicht, gleich den reinen Geistern, die Wahrheit in dem ihr eigenen Glanze schauen. „Darum legt Urania, die furchtbar herrliche, ihre Feuerkrone ab, und tritt ihm, mit der Anmuth Gürtel umwunden, als Schönheit entgegen." Und die Darstellung des Schönen in sinnlichen Formen, die Kunst, führt den Menschen

Durch immer reinere Formen, reinere Töne,
Durch immer höh're Höh'n und immer schön're Schöne
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf; —
Zuletzt, am reifen Ziel der Zeiten,
Noch eine glückliche Begeisterung,
Und — in der Wahrheit Arme wird er gleiten.

Sie selbst, die sanfte Cypria,
Umleuchtet von der Feuerkrone,
Steht dann vor ihrem münd'gen Sohne
Entschleiert — als Urania.

Es ist wohl nicht möglich, in der Vergötterung der Kunst weiter zu gehen als Schiller gegangen ist, und in höherem Maasse die wahren Mittel zu verkennen, die allein im Stande sind, den Menschen zum Genusse und zur Anschauung der ewigen himmlischen Schönheit zu führen.

So viel steht nun fest, dass Schiller die Wirkungen und den wohlthätigen Einfluss der Kunst zu hoch angeschlagen und viel zu sehr überschätzt hat, da dieselbe weder die Begründerin und Ursache der intellectuellen Bildung, noch die Erzeugerin der Sittlichkeit und des Rechtes sein kann und eben darum auch nicht die Mutter der Cultur genannt werden darf. Werden wir nun, in Anwendung des Grundsatzes: „*Qui nimium probat, nihil probat*“ überhaupt den Einfluss der Kunst auf die Cultur in Abrede stellen? Nein! Wir haben ja im ersten Artikel ganz entschieden die Behauptung ausgesprochen, dass die Kunst ganz vorzüglich geeignet sei, den idealen Sinn der Menschen zu wecken und zu bilden, und die ideale Gesinnung haben wir als die Grundbedingung der Besserung unserer traurigen Zeitverhältnisse erkannt. Allein sie vermag den idealen Sinn nur zu wecken, weil sie eben Darstellung der Ideale ist, welche der Künstler aus verschiedenen Quellen schöpft und concipirt.

Als solche Quellen können wir bezeichnen die ideale oder philosophische Erkenntniss und das derselben zu Grunde liegende religiöse Bewusstsein (— *fides quaerens intellectum* —) und das damit innig zusammenhängende Sittlichkeitsgefühl, das sich äussert und betheiligt in der Uebung der verschiedenen Tugenden, zu denen das Gewissen ermuntert und in dem Vermeiden des Bösen, vor welchem es warnt. Was die Verkündiger der religiösen Wahrheiten und die Vertreter der wahren Wissenschaft lehren und als Resultat der Geistesthätigkeit erzielt haben, das sucht der Künstler in materiellen Stoffen zu verkörpern und gleichsam in lebendiger Gestalt vor das leibliche Auge des Menschen hinzustellen, damit er die Wahrheit und Tugend verkörpert schauen könne und für dieselbe sich begeistern lasse. Eine wahre Kunstdarstellung erscheint sonach als ein herrliches Beispiel, das der Beschauer nachzuahmen sich entschliessen und bemühen soll. Jedes Kunstwerk repräsentirt eine bestimmte Idee, und darum muss es auch im Beschauer dieselbe Idee erwecken und ihn zur Verwirklichung dieser Idee anspornen, dass die Künstler unserer Zeit „sich in das Gebiet der christlichen Ueberlieferung vertiefen müssen, wenn sie auch selbst nicht gläubig sein sollten, weil sie dann wenigstens den Vortheil haben, aus einer Gedankenwelt zu schöpfen, die der Mehrheit der Menschen in kunstsinnigen Völkern bekannt ist, und die, wenn nicht allen Ueberzeugungen, so doch den wesentlichen Stimmungen unseres Gemüthes entspricht“. Also eine mehr bekannte Gedankenwelt muss der Kunst den Stoff liefern, und nicht muss die Kunst eine neue Gedankenwelt erzeugen. Das Bekannteste ist aber stets die Religion, und die Darstellung religiöser Gegenstände hat noch jederzeit den mächtigsten Eindruck auf die Gemüther der Menschen hervorgebracht. Die altgriechische Kunst ist vorzugsweise religiöse Kunst und gerade als solche hat sie so ausserordentlich viel zur Civilisation beigetragen, dass man sagen kann, dass durch die Kunst sich die Griechen unermessliche Verdienste um das Wohl der Menschheit erworben haben, „Verdienste“, schreibt Rio, „um die Civilisation und Eroberungen, die sie im Reiche des Schönen gemacht und behauptet haben und die um so glorreicher sind, als keine andere Nation das Gleiche versucht und in solchem Maasse eine wahrhaft providentielle Sendung in der Welt voll erfüllt hatte“. Bei den Griechen gingen Religion und Kunst Hand in Hand, und nur weil ihr religiöses Bewusstsein ein menschlich freies war, haben sie auch eine menschlich schöne Sculptur erzeugt, wie kein anderes Volk.

Die Kunst als Verkörperung der Ideale, die das religiöse und wissenschaftliche Bewusstsein uns vorstellt, ist also eine mächtige Förderin der Civilisation und Cultur, und wenn, wie selbst zeitgemässe Schlagwörter es aussprechen, Cultur und Civilisation das Glück und Wohlbefinden der Völker begründen, dann ist evident, dass der Kunst eine grosse Bedeutung für das Wohl der Gesellschaft zukommen müsse.

Nur jene Kunst aber vermag wohlthätig zu wirken, welche ihrer Idee entspricht und wirkliche Ideale darstellt und dadurch den idealen Sinn der Beschauer weckt, wogegen die zur Darstellung des Gemeinen und Verkehrten missbrauchte Kunstübung die Leidenschaften der Menschen erregt und sie verthiert, somit statt eines veredelnden einen verwildernden Einfluss ausübt. *Corruptio optimi pessima.* Daraus ergibt sich für jeden um das Wohl der Gesellschaft besorgten Menschen die Verpflichtung, der falschen Kunstrichtung entgegenzuwirken und für immer grössere Ausbreitung wahrer Kunst nach Kräften thätig zu sein.

Dr. Jos. Dippel in Kirchham.

Tod und Begräbniss der h. Jungfrau.

Von B. Eckl in München.

Von allen der Verherrlichung der h. Jungfrau gewidmeten Darstellungen hat keine eine grössere Volksthümlichkeit erlangt und ist durch jede Form und Kunst mehr vervielfältigt und bewunderungswürdiger behandelt worden, als ihr Tod und ihre Apotheose. Insbesondere wurde die letztere unter dem Titel „Himmelfahrt der h. Jungfrau Maria" der sichtbare Ausdruck eines damals allgemein angenommenen Dogma's, nämlich der Erhöhung und Verehrung der h. Jungfrau sowohl hinsichtlich des Leibes als auch der Seele. Als solche tritt sie uns in den ihr geweihten Kirchen allenthalben entgegen, in Gemälden über den Altären, in der Sculptur über den Portalen oder von den gemalten Kirchenfenstern auf uns herabschauend. Zuweilen sind die beiden Sujets miteinander vereinigt und die Scene des Todes *(transitus Mariä)* ist, unterhalb der Himmelfahrt dargestellt, auf diesen Bildern in der That nur der Uebergang zu dem darüber dargestellten Zustande der Seligkeit und der Erhöhung. Aber diese beiden Scenen schon an und für sich äusserst schön und rührend, boten, sie mochten nun gesondert oder miteinander vereinigt sein, den Künstlern des Mittelalters einen so grossen Spielraum für die Darstellung des Gefühles und der Phantasie, wie kein anderes Sujet. Desshalb findet man unter den auf unsere Zeit herabgekommenen Beispielen mehrere der merkwürdigsten und wichtigsten Ueberbleibsel der ältesten Schulen, während andere zu den grossartigsten Erzeugnissen der besten Zeiten der Kunst gerechnet werden können.

Ein kleines apokryphisches Gedicht, welches dem h. Johannes, dem Evangelisten, selbst zugeschrieben wird, ist für die Prediger einer- und für die Künstler andererseits ein Thema zur Ausführung in Predigten und Kunstwerken geworden. Im dreizehnten Jahrhundert las man in mehreren Kirchen feierlich eine Predigt vor, welche aus verschiedenen Aussprüchen der Heiligen und anderer frommer Männer bestand, und worin die Art und Weise erzählt wird, wie Maria in den Himmel aufgenommen wurde. Jacobus a Veragine bestätigt diese Thatsache, deren Augenzeuge er gewesen ist. Die verschiedenen Werke des Johannes Damascenus lieferten zu dieser Predigt reichliches Material. Wir lassen nachstehend einen Auszug alles dessen folgen, was Jacobus a Veragine über die Himmelfahrt Mariä gesammelt hat; er ist so ziemlich wörtlich mit Uebergehung der vorkommenden Wiederholungen und Abkürzungen des weitwendigen Textes des Compilators. Derselbe lautet:

Die Apostel waren in verschiedenen Gegenden zerstreut, um das Evangelium zu predigen. Maria bewohnte ein Haus in der Nähe des Berges Sion und brachte ihr Leben mit dem Besuchen all der Orte zu, welche durch die Taufe, das Fasten, das Leiden, das Begräbniss, die Auferstehung und die Himmelfahrt ihres göttlichen Sohnes verherrlichet worden waren. Sie stand damals in einem Alter von sechszig Jahren, denn sie zählte vierzehn Jahre, als sie Jesum empfing; sie war fünfzehn Jahre alt, als sie ihn gebar, lebte drei und dreissig Jahre mit ihm und starb zwölf Jahre nach seinem Tode.

Eines Tages brannte ihr Herz vor Begierde, ihren göttlichen Sohn zu sehen; sie war schwach und ergoss sich in Thränen, weil ihr Leben, welches sie nach der Himmelfahrt des Herrn für eine Verbannung hielt, so lange dauerte; denn mit ihrem Sohne war aller Trost von ihr gewichen. Da erschien ihr ein hellleuchtender Engel und sprach, indem er sie grüsste: „Glückselige Jungfrau! Du bist gesegnet durch den, der Israel das Heil gebracht; empfange noch den Segen dessen, der Jakob gegrüsst hat; sieh' o Herrin und Gebieterin! ich bringe Dir da einen Palmzweig aus dem Paradiese. Lass ihn vor Deinem Sarge her tragen, denn in drei Tagen wird Deine Seele den Leib verlassen, um einzugehen in die Herrlichkeit des Himmels, wo Dein Sohn Deiner harret."

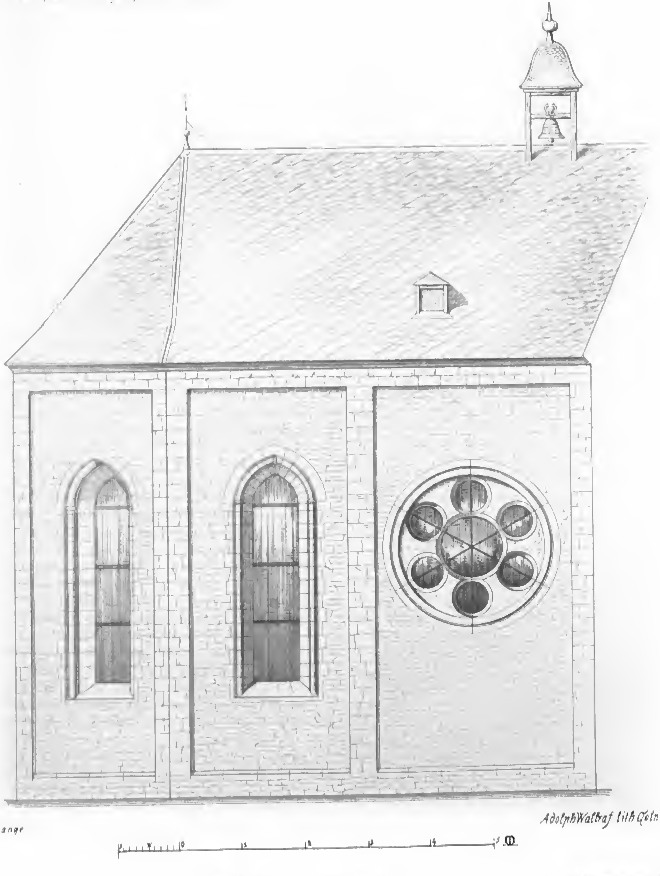
Maria antwortete und sprach: „Wenn ich Gnade vor Deinen Augen gefunden, so sag mir, welches Dein Name ist und gestatte, dass die Apostel, meine Brüder und Söhne sich um mich versammeln, damit ich sie vor meinem Tode noch sehe und in ihrer Gegenwart Gott dem Herrn meine Seele zurückgebe und von ihnen begraben werde. Ich verlange ferner von ihnen, um was ich auch meinen Sohn, als er noch auf Erden wandelte, gebeten habe, dass meine Seele, wenn sie von dem Leibe scheidet, keinen bösen Geist schaue und von keiner Gewalt des Teufels behelliget werde."

Der Engel sprach: „Mein Name ist der »Grosse und Wunderbare«; zweifle nicht, dass die Apostel am Tage Deines Hinscheidens um Dich versammelt sein werden. Der den Propheten an den Haaren von Judäa nach Babylon versetzt hat, wird auch die Apostel schnell um Dich vesammeln können. Auch brauchst Du Dich vor der Gegenwart des bösen Feindes nicht zu fürchten, da Du ihm ja den Kopf zertreten und sein Reich zerstört hast."

Nachdem der Engel diese Worte gesprochen, stieg er in einem Lichtmeer zum Himmel empor, wie er von da herabgestiegen war.

Indessen erglänzte die Palme, die er zurückgelassen,

Beilage zu № 21 Jahrg. XXIII des Organs für christl. Kunst



A. Lange

Adolph Wallraf lith. Cöln

St. Marcus Kapelle.

in grosser Klarheit; sie war grün, wie ein natürlicher Zweig und ihre Blätter flimmerten wie der Morgenstern. Maria ordnete ihr Bett und erwartete die Stunde des Todes.

Während Johannes zu Ephesus predigte, donnerte es plötzlich. Eine weisse Wolke erfasste den Apostel und versetzte ihn vor das Haus Marien's. Er klopfte an, trat ein und grüsste sie. Maria war so erfreut, ihn wieder zu sehen, dass sie sich der Thränen nicht erwehren konnte: „Johannes, mein Sohn", sprach sie zu ihm, „erinnere Dich der Worte Deines Meisters, mit welchen er mich Dir übergeben hat. Gott ruft mich zum Tode; ich übergebe Dir also meinen Leib, denn die Juden warten auf den Tod derjenigen, welche Jesum geboren hat, um ihren Leib zu rauben und den Flammen zu überliefern. Lass diesen Palmzweig vor dem Sarge hertragen, wenn ihr mich zum Grabe begleitet." Johannes weinte.

In demselben Augenblicke donnerte es und alle Apostel wurden an den verschiedenen Orten, wo sie predigten, von den Wolken erfasst, und fielen, wie Regen, vor dem Hause der allerseligsten Jungfrau nieder. Johannes ging ihnen entgegen und sagte ihnen, dass die h. Jungfrau am Sterben sei. Er trocknete seine Thränen und empfahl ihnen, den Tod der h. Jungfrau nicht laut zu betrauern, damit das Volk nicht aufmerksam werde und sage: „Siehe, diese predigen die Auferstehung von den Todten und fürchten doch den Tod!"

Als Maria alle Apostel um sich versammelt sah, pries sie den Herrn. Sie hiess dieselben inmitten brennender Lampen und Lichter sich niedersetzen, zeigte ihnen den leuchtenden Zweig, den ihr der Engel zurückgelassen, zog Sterbekleider an und bereitete sich auf ihrem Bette auf die letzte Stunde vor. Petrus stand zu Häupten des Bettes, Johannes zu dessen Füssen; die anderen Apostel umstanden es und verkündeten das Lob der h. Jungfrau. Gegen drei Uhr Nachts erschütterte ein heftiger Donnerschlag das Haus und ein köstlicher Wohlgeruch erfüllte das Zimmer. Da kam nun Jesus mit den Chören der Engel, den Patriarchen, den Martyrern, dem Heere der Bekenner und der heiligen Jungfrauen. Alle stellten sich um das Bett der h. Jungfrau und sangen liebliche Hymnen.

Hierauf sprach Jesus zu seiner Mutter: „Komm, meine Auserwählte, ich setze Dich auf meinen Thron, denn meine Seele verlangt nach Deiner Schönheit!" „Herr!" antwortete Maria, „meine Seele ist bereit." Da sangen alle die, welche mit Jesus gekommen waren, leise; Maria selbst sang vor sich diese Worte: „Alle Geschlechter werden mich selig preisen; denn Grosses hat er an mir gethan, der mächtig und dessen Name heilig ist." Alsdann stimmt der Sänger aller Sänger herrlicher als alle die Worte an: „Meine Braut, komm' vom Libanon; komm, Du wirst gekrönt werden!" „Hier bin ich", sprach Maria, „denn ich freue mich in Dir." In diesem Augenblicke ging die Seele der h. Jungfrau schmerzlos aus ihrem Leib und flog in die Arme ihres Sohnes. Jesus sprach alsdann zu den Aposteln: „Tragt den Leib meiner Mutter voll Ehrfurcht in das Thal Josaphat; legt sie in das Grab, das für sie bereitet ist, und wartet auf mich drei Tage lang, bis ich wiederkomme."

Da umgaben plötzlich die Rosen und Lilien der Thäler, d. i. die Martyrer, Bekenner, Jungfrauen und Engel diese Seele, welche, weiss wie der Schnee, von Christus getragen wurde und stiegen mit ihr gen Himmel empor. Die Apostel riefen ihr von unten herauf, als sie sie emporfahren sahen, zu: „Allerweiseste Mutter! gedenke unser!" Die Heiligen, welche im Himmel zurückgeblieben, wurden durch die Melodieen derjenigen angezogen, welche mit der h. Jungfrau emporstiegen. Als sie ihren König sahen, wie er die Seele einer Frau an seine Brust gedrückt, trug, wurden sie wunderbar ergriffen und sprachen: „Wer ist diese, welche emposteigt aus der Wüste, voll Seligkeit und gestützt auf ihren Bräutigam?" „Sie ist schön unter den Töchtern Jerusalems", antworteten ihre Begleiter, „und wie ihr sie früher kanntet, voll Lieb' und Barmherzigkeit, so werdet ihr sie jetzt auf einem Throne der Herrlichkeit zur Rechten ihres Sohnes sitzen sehen."

Alsdann erwachten die, welche schliefen, und da sie den Leib Marien's ohne Seele sahen, fingen sie an zu weinen. Die drei Jungfrauen, welche die Kerzen getragen, entkleideten den Leib der h. Jungfrau, um ihn zu waschen; aber er war mit einem solchen Glanze umgeben, dass sie ihn zwar berühren aber nicht sehen konnten. Da nahmen die Apostel diese sterblichen Ueberreste ehrerbietig und legten sie in den Sarg. Johannes, der an Jesu Brust die Lieb' in Strömen getrunken und seinen Durst an der Quelle der ewigen Klarheit gestillt, trug die schimmernde Palme. Petrus und Paulus nahmen den Sarg auf ihre Schultern und Petrus stimmte den Psalm: „*In exitu Israel de Aegypto*" an, während die übrigen Apostel mit leiser Stimme nachsangen. Gott hüllte die Apostel und den Sarg in eine Wolke, so dass man zwar den Gesang hörte, ohne die Sänger zu sehen. Die Engel gingen paarweise mit, sangen mit den Aposteln und erfüllten ihre Umgebung mit wunderbar lieblichen Tönen.

Das ganze Volk Jerusalems war ergriffen von diesem herrlichen Gesang, kam vor das Thor der Stadt, und

fragte, was das zu bedeuten habe? „Maria, die Mutter Jesu, ist gestorben“, wurde ihnen geantwortet, „und die Jünger desselben tragen sie fort und lassen die Gesänge ertönen, welche ihr hört.“ Da eilten sie zu den Waffen, reizten sich einander auf und sprachen: „Lasst uns die Jünger tödten und den Leib derjenigen verbrennen, welche den Verführer geboren hat.“ Der Hohepriester zitterte vor Wuth. „Sehet da“, rief er, „den Tabernakel derer, die unser Land in Aufregung gebracht hat; sehet die Ehre, die man ihr erweiset!“ Er legte hierauf Hand an den Sarg, um ihn zu Boden zu werfen; aber sofort verdörrten seine beiden Hände und blieben am Sarge hängen, so dass er unsägliche Schmerzen litt. Das ganze Volk wurde von den Engeln, welche in den Wolken flogen, mit Blindheit geschlagen. Der Hohepriester schrie: „Heiliger Petrus, erbarme Dich meiner! bedenke, wie ich Dir geholfen habe, als die Magd Dich angeklagt hat.“ „Ich habe jetzt keine Zeit“, sagte St. Petrus; „ich bin jetzt mit dem Dienste Unserer Lieben Frau beschäftigt; aber glaube an Jesus Christus und an diejenige, so ihn geboren, und Du wirst geheilt werden.“ „Ich glaube“, sprach der Hohepriester, indem er die Bahre küsste, und sofort wurden seine Hände frei und seine Glieder erhielten wieder Leben. „Nimm diesen Zweig“, fügte der Apostelfürst hinzu, „und lege ihn auf das geblendete Volk: Diejenigen, welche glauben, werden das Gesicht wieder erlangen.[1]) Als nun die Apostel in das Thal Josaphat gekommen waren, legten sie den Leib der h. Jungfrau in ein Grab, welches dem des Heilandes ähnlich war; sie knieten sich vor demselben nieder und weinten und sangen. Am dritten Tage umgab eine leuchtende Wolke das Grab, ein süsser Wohlgeruch verbreitete sich um dasselbe, himmlische Stimmen ertönten und Jesus Christus stieg, umgeben von einer Engelschaar, zur Erde nieder. Er grüsste seine Jünger mit den Worten: „Der Friede sei mit euch!“ Sie antworteten: „Die Herrlichkeit sei bei Dir, der Du allein grosse Wunder wirkest!“ „Welche Ehre“, fuhr er fort, „sollte ich nach Euerer Ansicht meiner Mutter erweisen?“ „Herr“, antworteten sie, „gib nicht zu, dass der Leib, der Dein Tempel und Deine Wohnung war, der Verwesung unterliege, sondern erwecke sie von den Todten und setze sie auf einen Thron an Deiner Seite.“ Jesus stimmte diesem bei und der h. Erzengel Michael führte die Seele Marien's zu ihrem Körper und Jesus sprach zu ihr: „Steh' auf, meine Freundin, Gefass des Lebens, Tempel der Herrlichkeit, damit Dein Leib, der durch das Unreine der Ehe nicht entweiht worden, von den Würmern des Grabes nicht verletzt werde.“ Da kehrte Marien's Seele in den Leib zurück, welcher glorreich aus dem Grabe erstand. Sie flog inmitten einer Engelschaar in die Luft empor und wurde im Himmel von ihrem Sohne empfangen, der sie küsste und mit Klarheit und Glanz umgab. Dort ist sie von Engelschaaren umgeben, von den Erzengeln umringt und von den Thronen umflossen, von den Herrschaften gepriesen; und sie ist die Liebe der Apostel; sie wird umarmt von den Fürstenthümern, geehrt von den Kräften, gelobt von den Cherubim und geehrt von den Seraphim. Die Dreieinigkeit erfreut sich über sie; die Martyrer beten zu ihr; die Bekenner flehen sie an; die Jungfrauen umgeben sie mit Lobliedern und die Hölle selbst bebt vor Zorn über ihre Herrlichkeit.

Diese letzteren Worte schienen uns eine der Wölbungen der Kathedrale von Paris zu schildern, wo die verschiedenen Chöre der Engel, der Patriarchen, der Propheten, der Könige, der Apostel, der Martyrer, der Bekenner, der Jungfrauen, welche alle das Lob Marien's singen, sich in concentrischen Kreisen um das Giebelfeld herumziehen. Diese ganz apokryphische Geschichte ist in sechs Darstellungen gemeisselt, welche am äusseren Werke der nördlichen Seite der genannten Cathedrale eingemauert und theilweise, besonders was das Begräbniss und die Aufnahme Marien's in den Himmel betrifft, auf dem Giebelfelde des rechten Thores des westlichen Portales wiederholt sind.

Der h. Thomas war ungläubig bezüglich der Auferstehung Christi und wollte auch nicht an die Auferstehung und Auffahrt des Leibes Marien's glauben. Als er mit den übrigen Aposteln zum Grabe Marien's kam und in demselben den Körper, den man drei Tage vorher hineingelegt, nicht fand, wollte er nicht an die Auferstehung der h. Jungfrau glauben; aber er erhob seine Augen gen Himmel, und sah Maria, wie sie inmitten des Jubels der Engel und Heiligen emporfuhr. In demselben Augenblicke fiel ihm der Gürtel Marien's vom Himmel herab zu, wie einst der Mantel des Elias dem Elisäus, und der h. Thomas glaubte nun fester als die anderen Apostel. Man sieht diese hübsche Scene auf einem Glasfenster der nördlichen Seitencapelle der Kirche von Brou. Auf diesem prächtigen Fenster ist der Triumph Jesu Christi dargestellt. Gewöhnlich sind wie in U. L. Frau zu Amiens und am Hauptthor der Cathedrale von Senlis die Apostel zur Linken und begraben die todte Maria, und die Engel zur Rechten und tragen die Auferstandene gen Himmel. Man darf diese beiden ganz

1) So ist diese Scene in dem Hauptbogenfelde des nördlichen Portals der Sebalduskirche zu Nürnberg in Flachwerk dargestellt. Vergl. Nürnbergs Kunstleben von R. v. Rettberg. S. 23.

verschiedenen Scenen nicht mit einander verwechseln; über beiden erscheint die Krönung Marien's, welche der Sohn zu seiner Rechten setzt. Eben so muss man die Aufnahme der Seele Mariä von derjenigen des Leibes unterscheiden. Nach dem Begräbniss bleibt der Leib im Grabe und die Seele geht von dem Leibe aus und fliegt in die Arme Christi, der sie in den Himmel trägt. Drei Tage darnach wird der Leib selbst, nachdem er auferweckt worden, unter dem Jubel der Engel und Heiligen ins Paradies getragen. Die Seele vereinigt sich mit dem Leibe, wie die Flamme eine Kerze entzündet, und in diesem Augenblicke krönt Christus seine Mutter.

Auf dem Kloster der h. Laura auf dem Berge Athos tragen die drei oben genannten Frauen, welche Marien's Leiche einbalsamirten, die drei Namen: Maria Magdalena, Maria Salome und Maria Kleopha. Vier andere Jüdinnen, Verwandte der h. Jungfrau, stehen hinter den Aposteln; diese, und zwar alle zwölf beisammen, kommen zwei Mal vor: zuerst auf der Erde, um der Mutter Gottes die letzte Ehre zu erweisen; dann im Himmel, wo sie auf den Leib und die Seele Marien's warten, um sie ins Paradies zu tragen. Die Seele Marien's, ohne Leib, welche Jesus hält, ist klein und in ein Todtentuch eingewickelt. Bis zum dreizehnten Jahrhundert ist die Seele, selbst auch bei uns bekleidet, wie man es in U. L. Frau von Du Pont auf einem Capitäl sieht.[1]) Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts wird sie nackt dargestellt, wie die Seelen anderer Heiligen. Wenn aber Maria leiblich erhoben wird, um mit ihrer Seele vereinigt zu werden, ist sie stets bekleidet und selbst durch ihre Gewänder blitzen die zwölf Sterne ihrer Krone hindurch. Die Sonne dreht sich um ihren Leib, der Mond befindet sich zu ihren Füssen, wie eine Art Fussbedeckung. So sieht man sie besonders auf dem grossen First des südlichen Querschiffes der Cathedrale von Rheims. Ganz ausnahmsweise und gegen allen Gebrauch sieht man auf einem Flachwerke, welches früher in St. Jaques de la Boucherie war und jetzt in St. Denis ist, die Mutter Gottes ganz nackt gen Himmel steigen. Auf diesem Marmordenkmale, welches aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammt, wo die Renaissance bereits verderblich auf die christliche Kunst einzuwirken angefangen hatte, ist die Mutter Gottes eine junge Frau von etwa fünf und zwanzig Jahren, voll Kraft, Frische und Anmuth. Brust und Beine sind völlig nackt und ein durchsichtiger Schleier scheint lediglich dafür da zu sein, um die reizenden Formen desto üppiger hervortreten zu lassen. Man möchte sie für eine Venus halten, zu welchem Glauben auch das Armband am linken Arme, welches bei den Alten das charakteristische Kennzeichen des Venus ist, vorführt. Allein es ist wirklich Maria; denn das Uebrige des Basreliefs stellt Scenen aus ihrem Leben dar. Auch steigt sie, von sechs Engeln getragen, welche eher Amoretten denn christlichen seligen Geistern gleichen, gen Himmel empor. Dieses Denkmal erinnert an Petrarcha's Ausspruch, das Maria die christliche Göttin sei. Eine derartige Vermischung heidnischer Formen mit christlichen Ideen hat etwas Beleidigendes und man kann es ohne Entrüstung nicht ansehauen, dass Maria in eine lascive Venus umgewandelt wird.[1])

Die Darstellungen des Todes der h. Jungfrau findet man sehr häufig in Griechenland. Auch feiern die Griechen nicht Maria Himmelfahrt, sondern Maria Tod (*ἡ κοίμησις τῆς παναγίας*). Eine Menge Kirchen sind, besonders in Klöstern, dieser „Kimisis" geweiht. Wir Abendländer sind in dieser Beziehung geistiger und feiern nicht den Tod, sondern die Auferstehung der Mutter Gottes. Bei der Darstellung des Todes Mariä in der Grabkirche zu Argos und im Katholikan (der grossen Kirche der h. Laura auf dem Berge Athos) erscheinen auch vier Bischöfe als Zuschauer, besonders der h. Dionys der Areopagite, Timotheus und der h. Hierotheus, welche das Leben der h. Jungfrau beschrieben haben.

(Schluss folgt.)

Overbeck's letzte Compositionen.

(Aus der Zeitschrift für bildende Kunst.)

Ein glückliches Geschick, oder vielmehr mit einfachen Worten, die Gefälligkeit und der Kunstsinn Sr. Excellenz des Herrn Bischofs Strossmair, hat den wiener Kunstfreunden so wie den zahlreichen Fremden, die gegenwärtig in Wiens Mauern weilen, Gelegenheit geboten, Overbeck's letzte Compositionen in den Originalentwürfen kennen zu lernen. Es sind die im Jahre 1868 vollendeten Cartons für die Gemälde der zu Diakovar errichteten neuen Domkirche, jener glänzenden Schöpfung moderner Kunst, die im entlegenen Südosten allen kommenden Zeiten als stolzes Denkmal deutscher Cultur dastehen wird. Zum Orte der Ausstellung wurden die Räume des österreichischen Museums ausersehen, wo sie

1) So dargestellt erscheint sie auch auf einer der ältesten Elfenbeintafeln griechischen Ursprungs auf dem Altare portatile des h. Wilibrord in der Liebfrauenkirche zu Trier.

1) Vgl. *Didron, Annales archéolog.* T. XII. p. 310, neben einer Maria Himmelfahrt aus dem XIV. Jahrh., die Abbildung dieser Madonna von St. Denis aus dem XVI. Jahrh., und den Artikel: *sur paganisme dans l'art chretien* daselbst, p. 300—319.

auch neben den Sammlungen der Anstalt und der während der Monate August bis Mitte October dort Statt findenden Ausstellung von Gemälden alter Meister aus dem hiesigen Privatbesitz, wie man meinen sollte, einen mächtigen Anziehungspunct für die Besucher bilden könnten. Im Getreibe des Weltausstellungswesens gehen indessen derlei Erscheinungen leichter unbeachtet vorüber als zu anderen Zeiten, und in der That hat die Literatur bisher keine eingehendere Notiz von den hochbedeutenden Schöpfungen des geschiedenen Meisters genommen; die Fluth des Modernen und Allermodernsten, die in Folge der grossen Ausstellung über uns hereingebrochen ist, rauschte leicht begreiflicher Weise an diesen Werken um so eher vorüber, als ihnen der Stempel des Gegentheils aufgedrückt ist, als sie eine andere, verklungene Welt des Gefühls zurückdeuten und dazu auch das Gewand der Form aus der Vergangenheit entlehnen.

Mein kurzer Bericht vermag ebenfalls keine erschöpfende Würdigung des Gegenstandes zu bieten; denn ich glaube, dass auch über diese letzten Arbeiten des Künstlers nur im Zusammenhange mit dem Vorausgegangenen gründlich geurtheilt werden kann, was hier zu weit führen würde.

Zwölf der Cartons sind zur Ausführung in der Kirche bestimmt, vier von denselben wieder bilden die Entwürfe für die Zwickel der Pendentifs der Kuppel, zu deren Gegenstand in hergebrachter Weise die mächtigen Gestalten der Evangelisten, gleichsam als kraftvoller Träger der Stützen des Domes, gewählt sind. Wir dürfen in diesen Figuren von vier mit Lesen und Schreiben beschäftigten Männern, die auf den ersten Blick vielleicht sowohl unter einander als insbesondere im Vergleich mit den älteren Darstellungen derselben ziemlich gleichförmig erscheinen möchten, bei sorgfältiger Vertiefung in das Wollen des Meisters dessen feinen Sinn für die Gestaltung und Mannigfaltigkeit der Form mit Recht bewundern. Die würdigen Gestalten schweben in sitzender Stellung auf Wolken, in sehr einfacher Pose; nur Matthäus erhielt durch das Ueberschlagen des einen Beines eine gewaltigere Stellung als die übrigen. Marcus und Matthäus sind als die Jüngeren, d. h. Männer im Zenith des Lebens aufgefasst, kräftige Erscheinungen von energischem Ausdrucke, namentlich der Erstere, der etwas vom Eiferer Paulus an sich hat. Lucas und Johannes sind würdige Greise, der Erstgenannte fast dem Petrusideale etwas nahekommend, während in Johannes der Künstler, der ganzen Stimmung seiner Weltanschauung getreu, nicht den Jüngling und Schoossjünger, sondern den Alten von Pathmos im Sinne hatte. Auch die Art der momentanen Beschäftigung der Vier ist geistreich variirt. Marcus liest in dem Geschriebenen, das er auf den Knieen liegen hat, und blättert mit gedankenvollem Antlitze nach rückwärts, — ein sehr feiner und geistvoller Zug des Künstlers, wodurch uns offenbar die Rückbeziehungen des Evangeliums auf die Propheten des alten Bundes vergegenwärtigt werden sollen. Lucas ist der gemüthliche Alte, schier wie Dürer's Hieronymus in der Zelle, voll Güte und stillem Frieden, doch hat sich in dem Augenblicke, eben da er schrieb, ein trüber Gedanke seiner bemächtigt, er hält die Feder in der müssigen Hand, die Augen seitwärts auf einen Punct ins Leere geheftet, vielmehr wohl in die Tiefe, von dem Wolkensitz zur Erde nieder, zur Schädelstätte! Matthäus hält die Feder empor und sieht das Geschriebene nach, da bringt sein Begleiter, der Engel oder Mensch, Dornenkrone und Nägel herbei, deren ergreifende Tragödie seine Hand ja aufs vollkommenste zu schildern berufen war. Johannes endlich, unter allen sicherlich die Lieblingsfigur des Meisters selber, der heitere silberhaarige Greis mit dem milden Angesichte, hebt die Feder von der bis unten vollgeschriebenen Seite empor und scheint sein: Kindlein, liebet einander! sprechen zu wollen, das ihm ja grösser schien als jedes geschriebene Gebet. So erblicken wir eine meisterhafte Charakteristik mit wenigen, nur leise andeutenden Zügen in sämmtlichen Figuren ausgesprochen, in demselben einfachen Geiste, wie er die höchste Kunst der Vergangenheit auszeichnet. Am wenigsten Rein-Eigenes vom Geiste des Meisters entdecken wir im Matthäus, in dessen Gestalt durch die machtvollere Pose, das Michelangeleske Kreuzen des Beins auf dem Knie des andern, etwas Fremdes eingeschlichen scheint. Aber in Johannes waltet jene ganze mildbegeisterte Stimmung der künstlerischen Richtung, deren Träger Overbeck in hervorragendem Maasse gewesen.

Acht Cartons (2′ 10″ br., 3′ 6″ h.) behandeln in fortlaufender Reihenfolge die Geschichte des h. Petrus und zwar die Momente der Berufung, das *Pasce oves*, Christus wandelt auf den Wellen, Petrus am Feuer im Hofe des Gerichtshauses, Pfingstfest, Petrus und Johannes heilen den Kranken an der Schwelle des Tempels, die Befreiung aus dem Gefängnisse, die Kreuzigung. Die hervorragendste unter diesen Compositionen ist nach meinem Gefühle die erstgenannte, die Berufung des Petrus am Gestade des Sees. Ein wundervolles Maass durchdringt adelnd die einfache Gruppirung, eine strenge Schlichtheit in dem Gebrauch der künstlerischen Mittel waltet vor, die freilich bisweilen (und noch mehr in den übrigen Entwürfen) fast bis zur Nüchternheit getrieben erscheint. Das Abstrahiren von allem, was allein ge-

fallen will, die schier ascetische Beschränkung auf das Nöthigste, das genügt, um den Lehrzweck zur Geltung zu bringen, der dieser Kunst der oberste Grundsatz ist, worin dann das Liebliche, Schöne beinahe nur wie zufällig Stätte findet, nämlich wenn eben des Heilandes mildes Bild vor Augen geführt wird, in so weit der Gegenstand es mit sich bringt, nicht die Kunst aber es fordert, — diese Richtung, die von Anfang an Overbeck's Princip gewesen, tritt in diesen letzten Schöpfungen sehr gesteigert auf. Während es in früherer Periode dem Künstler noch mehr möglich war, Landschaft und Menschenzüge, jugendliche Formen, schöne Drapirungen etc. als Schmuck der heiligen Darstellung zu erkiesen, ist hier immer mehr darauf verzichtet, so dass selbst diese Natur, das Seegestade mit gebirgigem Hintergrunde, man möchte sagen, bis zum blossen Gerüste einer Landschaft eingeschrumpft ist. Ueber Christi Gesicht schwebt jene wehmuthsvolle Trübe, welche die alte Kunst, selbst der sentimentalsten Richtung, ihm doch nur in den Momenten seiner Geschichte verliehen hat, worin der Träger der Weltsünde seines künftigen Looses gedenkend vorgeführt wird. Diess fallt vor Allem beim *Pasce oves* auf, wenn man sich der bei aller Milde doch markigen und herrlichen Gestalt des Christus erinnert, den Raffael in derselben Composition hingestellt hat. Eigenthümlich erscheint auch auf allen diesen Cartons die ausserordentliche Grösse und zuweilen der Anatomie widerstreitende Gestaltung der Körper. Die meisten Figuren kommen auf neun und mehr Kopflängen, wie denn so manches auch in anderer Beziehung an die Malerei des Quattrocento erinnert. Doch das sind bekannte Dinge, die kaum wiederholt zu werden brauchen, wo von der Kunst des Meisters die Rede ist; dass diese Eigenthümlichkeiten in seinen letzten Compositionen fast eher noch gesteigert als etwa gemildert an den Tag treten, verdient jedoch einige Beachtung. Eben so wäre andererseits aber auch von den hier besprochenen Werken zu sagen, dass jener Grundzug der ächten Kunst, einer Kunst, die einen ethisch hochbedeutsamen Inhalt besitzt und der es um denselben ein heiliger Ernst ist, wie das nur in ihren besten Tagen zu rühmen war, auch hier machtvoll vorhanden ist. Tritt die Form und ihre Schönheit zuweilen auch empfindlich vor dem Bestreben, den Inhalt zur Geltung zu bringen, in den Hintergrund, so überwiegt dieser erhabene Gegenstand durch seine Fülle gedankenvoller Motive doch wieder so sehr das Anrecht, welches die äussere Erscheinung hätte, dass die Gesammtwirkung keine störende, ja auch keine unkünstlerische genannt werden kann. Man vermag diese Kunst der mittelalterlichen, in der fast dieselben Verhältnisse obwalten, zwar desshalb nicht gleichzustellen, weil ihre Zeit eben nicht die mittelalterliche ist, sondern eine einseitige Ueberzeugung nur sie mitten in die fremde Welt der Gegenwart geschaffen hat; aber hiervon abgesehen, theilt sie vielfach doch die Grösse, die Reinheit des Willens und den Ernst, der auch den Kunstschöpfungen jener entschwundenen Periode innewohnt. Den vorliegenden letzten Arbeiten Overbeck's darf dieses Lob ferner auch um so verdienter nachgesagt werden, weil an ihnen jenes störende Element, das ihre Vorgänger so häufig und nicht zum Vortheil von ihren Mustern, den Werken des Mittelalters, unterschied, die tendenziöse Reflexion, merkwürdigerWeise trotz des heutzutage für einen Künstler wie Overbeck dazu sehr verlockenden Sujets — der Geschichte Petri — nicht bemerkbar wird.

Endlich erübrigt mir noch, der grossen mit Bleistift in Conturen ausgeführten Zeichnung zu gedenken, welche der Ausstellung gleichfalls beigegeben ist, des jüngsten Gerichtes. Auf den ersten Blick überraschen bereits die zahlreichen und klar ausgesprochenen Reminiscenzen an berühmte Vorbilder, die die Composition aufweist. Die Anordnung der Seligen ist dem Beispiele der Disputa in deren oberem Kreise entnommen, doch sind hier, weniger glücklich, zwei Cercles der Heiligen stockwerkartig auf eigenthümlich dünnen, brettchenartigen Wolken übereinander gebaut. Im Uebrigen gemahnt Vieles an das Fresco der Sistina, Anderes an altdeutsche. Die Hauptschwäche der Composition beruht jedenfalls darin, dass die obere Hälfte streng architektonisch, symmetrisch geordnet ist, während die Gruppen der Seligen und Verdammten auf Erden, so wie die zum Himmel Aufschwebenden ohne jeden Plan wirr und wahllos durcheinander gerüttelt erscheinen, — wenn in diesem Gegensatz nicht vielleicht eine Absicht zu suchen sein sollte. Wäre dem nun auch also, so gälte doch nur wieder dafür das Obengesagte, dass unter diesem Sinne Schönheit und Maass der Schöpfung merkbaren Abbruch erlitten. Die Figur Christi in weitfaltigem Mantel — weder der König der mittelalterlichen, noch der Jupiter der Michelangelesken Kunst — hat eine sehr unruhige Bewegung dadurch erhalten, dass er in den Lüften seines Wolkensitzes mit dem linken Fusse einen Stoss führt gegen die unten befindlichen Verdammten, gewiss ein drastisches, aber kein glückliches Motiv! Einzelnes ist von wunderbarer Schönheit, wie z. B. das holde Mädchen, welches von zwei Engeln zur Höhe emporgeleitet wird, noch wankend und schwindelnd in ihrem Fluge, als läge noch die Betäubung des langen Todesschlafes nachwirkend über ihr. A. Ilg.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Nürnberg. (Chronik des germanischen Museums.) Die bevorstehende Jahresconferenz veranlasst einen Abschluss in der Aufstellung und Einreihung der in den letzten Monaten neu hinzugekommenen Gegenstände, soweit solche in die Abtheilungen treffen, die dem allgemeinen Besuche zugänglich sind. Wenn schon nicht gerade Vieles in neuerer Zeit erworben werden konnte, so ist doch auch für manches, wegen Mangels an Raum früher Zurückgestellte nunmehr durch neue Einrichtung Platz gefunden worden. So hat die Abtheilung der Oefen und Ofenkacheln eine neue Aufstellung erhalten, zugleich mit einer einfach künstlerischen Ausstattung der Räume selbst, und sie ist nunmehr eine unserer schönsten Abtheilungen, die drei kleine Säle füllt. Auch die Arnold'schen Bleireliefs gelangen nunmehr zur Aufstellung.

In einem neuen, reichgeschnitzten Schranke im gothischen Styl, welchen Herr Fabricant Ammersdörfer, der ihn bei der londoner Weltausstellung benutzt hatte, dem Museum schenkte, ist die Sammlung der Drechslerarbeiten vereinigt zu passender Aufstellung gelangt. Eben so sind bei der Gewehrsammlung die neuen Zugänge eingereiht.

Herr Oberst Köhler in Sprottau hat die von ihm vor mehreren Jahren unter Eigenthumsvorbehalt im Museum aufgestellte mittelalterliche, höchst merkwürdige Lothbüchse nunmehr als Geschenk überlassen.

Auf Veranlassung der Generaldirection der Wiener Weltausstellung hatte das Museum je ein Exemplar seiner verschiedenen Publicationen dahin gesendet und ist nun dafür von der Jury durch eine Medaille ausgezeichnet worden.

Zu dem Verzeichnisse der Kunstfreunde und Künstler, welche Kunstwerke zu Gunsten der Uebertragung des Augustinerklosters gespendet haben, sind jüngst hinzugekommen: die Herren Ehrhardt, Professor in Dresden, Dr. E. Förster in München, Freytag, Professor in Gotha, E. Gleim, Landschaftsmaler in München, Jäger, Professor in Nürnberg, Thiersch, Professor in München.

Als ein freudiges Ereigniss darf das Museum auch den Besuch Sr. kais. Hoheit des Kronprinzen des deutschen Reiches in seiner Chronik nicht unerwähnt lassen.

Durch den Tod des Vicedirectors des k. Geh. Haus- und Staatsarchivs in Stuttgart, Dr. Ed. Kausler, hat unser Gelehrtenausschuss einen neuen Verlust erlitten.

Wien. Die Weltausstellung hatte den Wunsch nahe gelegt, bei den innigen Beziehungen, in welchen die heutige Kunstindustrie zu den Denkmälern der Vorzeit steht, eine möglichst reichhaltige Ausstellung zu veranstalten, in welcher die Schätze der Vorzeit dem Publicum zugleich neben denen der Neuzeit vor Augen geführt würden. Leider hat die Generaldirection der Ausstellung sich nicht bewegen lassen, die Sache von einem grossen, wissenschaftlichen Standpuncte aus aufzufassen und der Ausstellung eine systematische Einheit zu geben. Es blieb also dem Zufall überlassen, was eben sich finden würde. Eine Anstrengung des Deutschen Reiches, wenigstens für Deutschland eine systematische Ausstellung zu Stande zu bringen, wurde gleichfalls durch Zandern der Generaldirection vereitelt. Nichtsdestoweniger ist überraschend viel Seltenes und Lehrreiches hierhin gelangt, und wenn auch nur Weniges für den Laien übersichtlich sich darstellt, so findet doch der Forscher unendlich viel Material zu Studien. Wie wenige unserer Alterthumsfreunde haben z. B. den angeblichen „Schatz des Athanarich", die zu Petrosa gefundenen Goldgefässe aus der Zeit der Völkerwanderung, je nur in Abbildung gesehen. Die rumänische Abtheilung der Ausstellung bringt ihn im Original zur Anschauung und macht dessen Studium und Prüfung möglich. Die Schweiz, Dänemark und Ungarn geben ein übersichtliches Bild der Funde aus vorhistorischer und römischer Zeit, die in jenen Ländern gemacht wurden, wobei besonders Ungarn höchst merkwürdige Gegenstände, sowohl classischen als barbarischen Ursprunges, zeigt. Auch die Sachen aus der burgundischen Zeit in der Schweizer Ausstellung interessiren in hohem Grade als Gegenstück zu den alemannischen und fränkischen, die in Schwaben und am Rhein sich finden. Leider hat Dänemark sich auf die Steinzeit beschränkt, die auch in der italienischen Abtheilung ihre Vertreter gefunden hat. Auch die anthropologische Gesellschaft hierselbst hat eine entsprechende Collectivausstellung gebracht.

Das Mittelalter ist nur in der österreichischen und ungarischen Abtheilung entsprechend vertreten; einiges Interessante bietet auch die spanische. Die österreichischen und die ungarischen Kirchenschätze sind ziemlich vollständig ausgestellt; das Nationalmuseum zu Pesth und Privatsammler haben Vieles gesendet. Der Schatz des deutschen Ordens und der der österreichischen Abtheilung eingefügte alte Welfenschatz enthalten viel Kostbares. Die Periode der Renaissance ist durch die Schätze des Barons Anselm v. Rothschild, so wie vieler Privatsammler dargestellt. Auch der Herzog von Nassau und König Georg von Hannover haben in die österreichische Abtheilung Schönes geliefert. Eben so findet sich aus Spanien, der Schweiz und Ungarn viel Bemerkenswerthes. Doch kann natürlich nicht erwartet werden, dass Alles, was für die Cultur jener Zeiten wichtig ist, auch nur durch wenige Beispiele vertreten wäre. Der Mangel an Systematik macht sich eben so sehr hinsichtlich der Wahl der Objecte, als der Anordnung der Ausstellung bemerklich. Nur einige Münzfreunde haben gesucht, in der österreichischen und ungarischen Abtheilung wenigstens einzelne lehrreiche Serien zusammenzustellen.

Haben wir hier auch nur die Kunstgewebe der Vergangenheit, so ist in einer anderen Abtheilung, derjenigen für die Geschichte der Erfindungen und der Gewerbe, reiches Material für die Entwicklung der übrigen Industriezweige, vorzugsweise im 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts, gegeben.

Leider ist der grosse Eindruck der Weltausstellung nicht geeignet, zum Studium besonders zu ermuntern, wenn man die Gegenstände auch in gar keiner, nur annähernd systematischen Weise geordnet findet, wenn man sie vielmehr in allen Theilen des weiten Raumes zerstreut suchen muss, und wir fürchten, dass desshalb für die kunst- und culturgeschichtliche Forschung die Anregung um so mehr verloren geht, als gewiss Niemand wird behaupten können, dass er nur Alles gesehen und gefunden habe, was für ihn von Interesse ist.

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst herausgegeben und redigirt von J. van Endert in Cöln. Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen. | Nr. 22. Köln, 15. November 1873. XXIII. Jahrg. | Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Tod und Begräbniss der h. Jungfrau.

Von B. Eckl in München.

(Schluss.)

Diese schöne Legende vom Tode, dem Begräbniss, der Himmelfahrt und der Krönung der h. Jungfrau hat nun den Künstlern sieben unterschiedliche Scenen eingegeben, nämlich:

1. der Engel verkündet die Palme tragend der h. Jungfrau ihr nahes Ende. Man nimmt gewöhnlich an, dass es der Erzengel Gabriel gewesen sei; aber es war eigentlich der Erzengel Michael, der Engel des Todes;
2. Maria nimmt von den Aposteln Abschied;
3. ihr Tod;
4. sie wird zu Grab getragen;
5. ihr Begräbniss;
6. ihre Himmelfahrt, wo sie triumphirend und herrlich wie die Morgenröthe empor steigt *(quasi aurora consurgens)*;
7. ihre Krönung im Himmel, wo sie ihren Platz neben ihrem göttlichen Sohne einnimmt.

In der älteren Kunst, namentlich in der gothischen Sculptur, sind gewöhnlich zwei oder mehrere dieser Sujets zusammengruppirt. Zuweilen findet man die Scene des Todes und des Begräbnisses auf Einer Linie unten, und die Krönung und die Himmelfahrt oben, wie über dem Portale der **Notre-Dame-Kirche zu Paris** und auf vielen anderen Beispielen, oder wir haben zuerst unten ihren Tod und darüber ihre Himmelfahrt, und über all diesem die Krönung, wie über dem Portale von **Amiens**.

In der byzantinischen und älteren italienischen Kunst heisst der Tod der h. Jungfrau, wie wir bereits angedeutet, der „Schlaf der h. Jungfrau“ (*ἡ κοίμησις τῆς παναγίας* oder *„il sonno della Madonna“*); denn es war ein alter, aber später als ketzerisch verworfener Aberglaube, dass sie nicht wie die anderen Sterblichen gestorben, sondern bis zu ihrer Auferstehung nur in eine Art Schlaf gefallen sei, und daher mag es auch kommen, dass wir auf den älteren Gemälden nicht so fasst eine Scene oder Handlung als vielmehr eine Art mysteriösen Ritus vor uns haben. Es ist da nicht die todte oder in ihrem Bette sterbende h. Jungfrau, sondern sie schlummert nur während den Vorbereitungen zu ihrem Begräbnisse, während wir auf den späteren Gemälden eine Sterbebettscene mit allen dramatischen und rührenden Nebenumständen vor uns haben.

In dem einen oder dem anderen Sinne ist das Sujet von den ältesten Zeiten des Wiederauflebens der Kunst bis zum XVII. Jahrhunderte herab stets behandelt worden.

Auf den ältesten Beispielen, welche von der byzantinischen Kunst herrühren, ist es stets mit einer mystischen und feierlichen Einfalt und immer im engeren Anschlusse an die alte Legende und an die im griechischen Handbuch der Malerei (vom Berge Athos) niedergelegte Formula dargestellt.

Es gibt ein solches Gemälde in der Wallerstein'schen Sammlung zu Kensington. Das Bett oder die Bahre befindet sich in der Mitte des Gemäldes, und Maria liegt in einen Schleier oder in einen Mantel eingehüllt und mit geschlossenen Augen und über die Brust gekreuzten Händen. Die zwölf Apostel stehen kummer-

voll um sie herum; Engel halten Wachskerzen. Hinter dem ausgestreckten Leichname Marien's steht Christus; ein herrlicher rother Seraph mit ausgebreiteten Flügeln schwebt über seinem Haupte. Derselbe hält die Seele der h. Jungfrau in der Gestalt eines neugebornen Kindes in seinen Armen. Zu beiden Seiten stehen der h. Dionysius, der Aeropagit und Timotheus von Ephesus, im bischöflichen Gewande. Im Vordergrund beugt sich der Engel Michael vorwärts, um dem Hohenpriester Adoniah, der die Bahre zu entweihen sucht, die Hände abzuhauen. Auf diesem Gemälde ist Alles einfach, feierlich und übernatürlich — ein vollkommenes Beispiel echt byzantinischer Behandlung. — Im christlichen Museum des Vaticans befindet sich ein ähnliches Gemälde.

Ein anderes ähnliches Bild (vermuthlich aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts) ist wegen der Frauen merkwürdig, welche auf demselben vorkommen. Die h. Jungfrau liegt auf einem gestickten und von Engeln ehrerbietig gehaltenen Leintuch; unten und oben am Bette tragen andere Engel Kerzen. Christus nimmt die scheidende Seele in Empfang, welche die Arme ausstreckt. Der h. Johannes kniet im Vordergrunde und der h. Petrus liest die Todtengebete. Die anderen Apostel stehen hinter ihm, und es sind auch drei Frauen anwesend. Die Ausführung dieses merkwürdigen Gemäldes ist sehr roh, aber die Köpfe sind sehr schön.

In der altdeutschen Schule haben wir jenes häusliche Gefühl, jenen dramatischen Ausdruck und jene Herausforderung aller chronologischen Eigenthümlichkeiten, welche der Zeit und der Schule angehören. Die frommen altdeutschen Maler haben sich bemüht, im Tode Marien's überhaupt den schönsten Tod, die friedlichste, ruhigste, glücklichste und zugleich edelste Art zu sterben, auszudrücken. Die h. Jungfrau liegt dabei stets auf einem Ruhebette unter einem Thronhimmel. Nur ein Bild des Martin Schön (oder Schongauer) in der Pinakothek zu München (vom Kloster Wetterhausen dahin gekommen) weicht davon ab, indem dieser Künstler diese Scene in nachstehender Weise dargestellt hat: Wir sehen auf diesem Gemälde die h. Jungfrau knieend, mit gefalteten Händen, von den Jüngern des Herrn umgeben. Das müde Augenpaar bricht in einem Abschiedsblick, durch dessen Wehmuthsvolles in den halbgeschlossenen Augenlidern ein Strahl der Verklärung dämmert. In Schmerz versunken, mit verweinten Augen, stehen die Freunde um sie her; sie haben wohl die Nacht um sie durchwacht; die Kerzen sind herunter gebrannt. Sie trägt hier den weissen Witwenschleier und zugleich das lang herabwallende Haar der Jungfrauen.[1])

Die Sitte, den Heiland als am Bette oder am Grabe seiner h. Mutter stehend und bereit, ihre Seele in Empfang zu nehmen, darzustellen, fand bis ins XV. Jahrhundert herab, wenigstens mit nur leisen Abweichungen von der Originalconception Statt. Die spätere Behandlung ist von dieser ganz verschieden. Der feierliche mysteriöse Schlaf, der Uebergang von einem Leben zum anderen wurde zu einer Familien-Sterbebett-Scene mit den gewöhnlichen rührenden Begleitungen.

In der Kirche zu Calome am Niederrhein befindet sich ein Altarbild von einem ungenannten Meister, dessen Mitte den Tod der Maria darstellt, ein Werk von namhafter Bedeutung. Der Ausdruck der Sterbenden ist höchst edel und würdig, die durchweg portraitartigen Apostel sehr lebendig, die Färbung in den meisten Theilen kräftig, die Ausführung gediegen, nur die Zeichnung mager. Dürfte um das Jahr 1500 gefertigt worden sein.[2])

An dieses Gemälde erinnert lebhaft ein anderes, welches sich in dem Besitze der v. Klein'schen Familie zu Mainz befindet. Dasselbe ist von einem unbekannten Meister des 15. Jahrhunderts und ein merkwürdiges Muster der alten deutsch-holländischen Schule. Es stellt die sterbende h. Jungfrau, umgeben von den zwölf Aposteln, dar.

Die Madonna, deren strahlendes Haupt ein offener, weisser Schleier, wie ihn die Nonnen zu tragen pflegen, liegt mit kreuzweis übereinander gelegten Händen in einem Bette, über dem sich ein purpurner Baldachin erhebt, dessen Lehne ein gepresster Goldgrund verschönert. Die Strahlen ihres Antlitzes verlieren sich in diesem Goldglanze; ihre Miene verklärt Seelenruhe und der Uebergang in ein seligeres Leben ist ungemein rührend ausgedrückt.

Zur Rechten neigt sich der jugendliche Johannes, einen Baumzweig mit Knospen haltend, zu ihr; zu ihrer Linken kniet ein Apostel mit brennender Kerze und unter ihm ein anderer, inbrünstig in einem Buche betend. Die Uebrigen stehen in zwei Hauptgruppen vor dem

1) Abgebildet in Otto's Handb. „Die Kunstarchäologie." S. 215. Vgl. v. Rettberg's Briefe. S. 81. f.

2) Vgl. Waagen, Hdb. v. d. u. niederl. M.-Sch. Bd. I. S. 169

Bette. Der Aelteste, ein ehrwürdiger Greis, im Chorhemd und goldverbrämten Chorrock, in seiner Linken einen Weihwedel haltend, liest mit rothgeweinten Augen in einem Buche, das ein anderer ihm vorhält, während ein kräftigerer Alter mit grauem Barte nach einem Rauchgefässe greift und hinter ihm ein Vierter, eine Kapuze auf dem Scheitel, mit zusammengelegten Händen betet Diesen letzteren würde selbst Tizian nicht schöner beleuchtet haben.

Die andere Gruppe besteht gleichfalls aus vier Aposteln, deren einer ein goldenes Kreuz mit silberner Stange trägt. Petrus mit einer auffallenden sprechenden Miene hält das Rauchgefäss, dessen Gluth ein anderer anbläst. Am Fusse des Bettes steht der zwölfte Apostel mit aufgehobenen Händen, den sehnsüchtigen Blick auf die Madonna gerichtet und neben ihm im Vordergrunde ein gothischer Leuchter mit brennender Kerze.

Die ganze Handlung scheint eine feierliche Todeseinsegnung (nach katholischem Ritus) darzustellen.

Zwei Bogen gewähren den Blick ins Freie, wo zur Rechten eine schroffe Felshöhe über einen Wald emporragt; zur Linken in einer weit ausgebreiteten Ebene sich eine Abtei erhebt, welche der Künstler wahrscheinlich nach der Natur abgebildet hat.

Im Lufthimmel erscheint Gott Vater, im Arme die Seele der h. Jungfrau als Kind haltend, von einem Engelchor umschwebt.

An der vorderen Seite des Baldachins steht in veralteter gothischer Schrift: *Ave Regina coelorum, mater regis angelorum, o Maria!*

Unten befinden sich zwei Wappen, das eine enthält fünf weisse Lilien in rothem Felde; das andere ist von der Linken zur Rechten mit Schwarz, Weiss und Roth quadrirt.

Das Bild ist, wie die meisten seiner Zeit, ohne Namen oder Zeichen seines Verfertigers; nach Ansicht mehrerer Kenner gehört es zu den gelungensten der van Eyck'schen Schule. Einige schreiben es Rogier van der Weyden, dem besten Schüler dieses Meisters, Andere van Eyck selbst und wieder Andere anderen berühmten Meistern zu.

Der Styl ist in diesem Gemälde edel und die Haltung und Zeichnung grossartig und ganz abweichend von der gewöhnlichen Steifheit vieler Gemälde dieser Zeit; die Köpfe sind ausdrucksvoll, der Faltenwurf der Gewänder und besonders der purpurnen Bettdecke trefflich gehalten: die Behandlung ist äusserst kräftig und zugleich äusserst zart und das Colorit lebhaft und feurig.

Auf einem hieher gehörigen Bilde desselben Meisters (ehedem in der gräflichen Fries'schen Sammlung zu Wien) sieht man 16 Figuren, lauter Bildnisse merkwürdiger Zeitgenossen. Johannes (Philipp der Schöne) reicht der sterbenden Mutter (Maria von Burgund) eine brennende Wachskerze. Hinten richtet einer ein Weihrauchsgefäss her. Die übrigen Apostel sind meist im Gebet um das Bett. Ganz vorn ein Bischof mit weisser Chorkleidung, ein offenes Gebetbuch in der Hand. Zur Thür kommen drei Geistliche herein, der eine mit einem Weihwasserkessel, der andere mit einem Wedel, der dritte mit einem Kreuz. Ueber dem Bett der Heiland in einer Glorie (mit der betenden Jungfrau auf dem Arme!) in einer Hand eine Krone.

So tadelhaft die Erfindung ist, so Vieles ist an der malerischen Ausführung zu loben. Alles hier, wie auf den meisten Dürer'schen Bildern, ist jegliche Figur aus der Mitte der Natur genommen. Keine ist mit bloss halber Seele; jede im vollen Leben begriffen und so auf die Tafel hingestellt. Alle reden vernehmlich; kein Arm bewegt sich unnütz oder bloss zum Augenspiel und zur Füllung des Raumes. Alles trägt dazu bei, uns das Ganze fest in's Gemüth einzudrücken. Hierin besteht Dürer's Verdienst.[1])

In der **Kirche Maria zur Wiese zu Soest** befindet sich ein hieher gehöriges Altarwerk mit dem Tod der Maria als Hauptbild, von einem unbekannten Meister aus der Schule Wilhelms' von Köln (von etwa 1400). Gar lieblich ist hier dargestellt, wie von den lieben Engeln, welche die sterbende h. Jungfrau umschweben, sich einer ihrem Munde nähert, um die Seele, wenn sie dieselbe aushaucht, zu empfangen.[2])

Kunstausflug durch Rheinhessen.

Wir setzen an auf der Linie zwischen Mainz und Bingen, an der interessanten Station Ingelheim.

Es gibt ein Nieder- und ein Ober-Ingelheim, beide durch Kunst und Geschichte merkwürdig. Die Station ist beiden Orten gemeinschaftlich. In Nieder-Ingelheim stand Kaiser Karl's Palast. Die jetzige protestantische Kirche gilt als Palastkirche; in ihr finden sich ursprüngliche Constructionen aus Karolinger-Zeit, wie auch von

---

1) Vergl. Wackenröder's Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin, 1797. S. 113.
v. Wessenberg, a. a. O. II. S. 281 ff.

2) Vergl. Dr. E. Förster, Gesch. d. deutschen Kunst. Thl. I. S. 209.

der Pfalz noch Reste stehen. Die Kunst- und Geschichtsliteratur hierüber verzeichnet Lotz in der Kunsttopographie.

So hat also das kleine Gebiet von Rheinhessen mit der Provinz Stackenburg vier Stellen mit karolingischem Bauwerk: Nieder-Ingelheim, Lorsch (Michelscapelle), Steinbach-Michelstadt (Einhards-Bau) und Seligenstadt (gleichfalls Einhards-Bau).

Zur Seite der katholischen Kirche in Nieder-Ingelheim steht ein in Betreff der Verhältnisse wie der Zeichnung mustergültiger romanischer Thurm, über dessen Thüre ein Thürsturzbild von einigem Interesse sich befindet.

Verlassen wir den Ort, um nach dem benachbarten Ober-Ingelheim zu gelangen. Wie eine Burg überragt die alte Kirche mit ihren Thürmen, dem hohen Chordache und dem den Kirchhof einschliessenden Festungsgemäuer das Städtlein und den Bergsattel, auf dem es liegt. Ueber diese Kirche und ihre Merkwürdigkeiten brachte das Organ vor zwei Jahren einen Aufsatz, auf den wir verweisen. Wir fügen bei, dass in der modernen katholischen Kirche ein spätgothisches Crucifix aus Holz hängt; das Kreuz ist als Baum gearbeitet, der Christus von naturalistischer Auffassung, immerhin beachtenswerth.

Wir wandern, das Selzthal entlang, nach Gross-Winternheim, wohin man in 30 Minuten gelangt. Am Eintritt in den Ort sehen wir einen Windhag, wie wir ihn sonst noch häufig in der Pfalz antreffen. Im Orte selbst begegnen wir Erinnerungen an den ehemals hier ansässigen Adel, der einzelne grössere Bauten aufführte. Der Ort ist längst bewohnt, wie die Funde aus fränkischen Gräbern und solche aus römischen (Münzen, Krüge) ergeben. Den Ausgang des Orts bilden die Kirchen, wovon die katholische eine recht freundliche Zopfkirche ist. Von Alterthümern sahen wir nichts, doch ist der Thurm zur Seite der Kirche als alter fester Kerl zu loben.

Wie wir vernommen, befinden sich vor dem Hauptaltar drei Gräber, wovon das eine einen Metallsarg enthielt. Ueber die Person des Beerdigten war nichts Bestimmtes zu erfahren; das Grab mochte 150 Jahr alt sein. Hinter der Rückwand des St. Josephs-Altars steht noch ein Epitaph, mit dem Bilde einer Adeligen in der Tracht des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts. Den Gottesdienst versahen früher die Benedictiner von Pfaffenhofen, 20 Minuten entfernt.

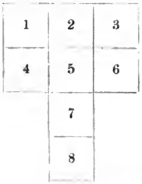
Beim Weitermarsch eröffnet sich dem Blicke das schöne Selzthälchen. Dem Auge fallen bald im Thale drunten zwei grössere Gebäude auf: es ist die Maximiner Propstei und das zugehörige Kirchlein. In 17 Minuten sind wir in Sauer-Schwabenheim, an welches anstösst Pfaffenhofen: wir sind damit an einem alten Centrum angelangt.

Sauer-Schwabenheim selbst bietet für unseren Zweck nichts, wesshalb sofort nach Pfaffenhofen. An dem geradlinig abschliessenden Chörchen der Kirche, das in der Mitte eines grossen, mauerumschlossenen Grundes liegt, gewahren wir eine höchst merkwürdige Sculptur. Sie befindet sich an dem Thürsturz eines vermauerten Einganges zum Chor. Der Sturz selbst ist gebildet aus einem schweren Steine, die Sculptur zeigt zwei gegeneinander gekehrte Vögel, welche in den Schnäbeln je einer ein Fischlein tragen. Den oberen Einfass bildet eine bandförmige grössere Schlange (ohne Schwanz, sondern statt dessen ein Kopf, also zwei Köpfe), welche eine kleinere, den unteren Abschluss bildende kleinere Schlange (auch mit zwei Köpfen in ähnlicher Art) an ihren Köpfen im Rachen festhalten und verschlingen. Jede der Schlangen bildet gegen die Mitte zwei kleine Ringel. Auf der unteren Schlange stehen die Füsse der Vögel. Kenner setzen die Arbeit unbedenklich in Merovingerzeit, ihre Deutung steht noch aus. Beizufügen ist noch, dass ein rautenförmiges Ornament theilweise sich herumzieht. Der Steinbalken ruht auf einfachen Steingewänden, deren Schwelle tief im Boden steckt.

Die Geschichte berichtet, dass die Abtei Maximin schon im zehnten Jahrhundert hier Güter besass. Als die Abtei später ihrer Güter dahier beraubt worden, liess Kaiser Heinrich IV. selbiger den Hof zu Suabheim 1101 und Kaiser Heinrich V. sammt dem Hof auch die Kirche 1125 wieder einräumen. Vergl. Widder, Beschreibung der Pfalz (1787) III, 323

In das Innere des Kirchleins eingetreten, gewahren wir auf dem Boden acht Grabsteine; sie enthalten die Leichen hier verstorbener Mönche aus Maximin.

Sie liegen in folgender Ordnung:



Die Inschrift des sechsten Grabsteins wollen wir hier retten, die anderen sind bereits vollständig abgetreten. *Anno domini 1746 die XI imo septembris obiit plurimum reverendus Dominus Benedictus Wagner, imperiales abbatiae s. Maximini ordinis s. Bened. professus per 9 annos parochus in Gross-Winternheim et postmodum 10 annis praepositus in Sauer-Schwabenheim......* (ausgetreten).........

Rechts in der Wand ein blaues Epitaph, früher an der Aussenseite der Mauer, mit der Inschrift: *Reverendissimus et gratiosus Dominus D. Maximinus a Gulich imperialis morasterii sei Maximini abbas augustae impiratricis romanae archicappelanus 1663.* Im Wappen, das Mitra und Stab überragen ein aufspringendes Pferd.

Der Hoch-Altar ist vollständig weiss angestrichen, wir fanden jedoch die vier grossen Rückwandsäulen und die vier Tabernakelsäulchen ganz passend mit grünem Bande umwunden, und auf dem Bande Metallsterne; an zwei Säulen liefen an dem Rande des Bandes ein fingerbreites rothes Band als Einfass parallel mit; ein empfehlenswerther Schmuck für Altare von solch langweiligem Anstriche.

An der Wand der Evangelienseite ein gut erhaltenes Sacramentshäuschen mit den Wappen des Hunt von Saulheim und des Grafen von Ingelheim.

Kleingeräthe von besonderem Alterthum fand sich nicht. Auf dem Stehrande eines Mess- und eines Speisekelches die Inschrift: *Reverendissimus os gratiosus Dominus D. Nicolaus Paccius Imperialis et exempli monasterii s. Maximini prope Treveros abbas ord. s. Benedictus 1720.*

Auf einem Oelbild an der Wand unter der Orgel segnet ein Priester Presthafte, dabei die Inschrift: S. Quiriacus, ein sonderbahrer patron gegen die fallende Krankheit 1718.

Die Wohnung der Propsteiherren hat sich noch erhalten, hat aber in ihren Einzelheiten manchfache Veränderungen erfahren. Rings um den Bau laufen in grossen aus Eisenstäbchen gebildeten Buchstaben die Worte: *R. D. NICETIVS ABBAS AEDIFICAVIT. A. 1709.*

Wir gehen weiter in der Richtung nach Elsheim, doch unterwegs müssen wir halten. Die Selz fliesst zu unserer Rechten, vor Elsheim treibt sie eine Mühle, die da heisst: 11,000 Mädemühle! Was? Wie? Die Spur ist sicher. Die Mühle hat freundliche Bewohner. Sie wissen zu erzählen, dass die Elftausend Jungfrauen auf ihrem Zuge hier in dieser Mühle eingekehrt und gerastet, und auf ihrem Zuge durch das 11,000 Mägdethor dicht dabei gezogen. Allerliebst! Wir sehen das Thor an. Es führt nämlich mitten im Grunde eine Steinbrücke über die Selz, vor der Brücke jedoch steht ein Bau wie ein altes Burgthor, links an demselben die Reste eines auf der Ecke der Mauer aufsitzenden Lugbäuschens, zu dem man von dem ersten Stocke aus gelangen konnte, rechts ein eingebautes Thürmchen mit Wendeltreppe, die von dem Boden aus zugänglich war und bis zum Wasser hinabführte. Alte Leute haben den der Brücke zugekehrten Bogen noch geschlossen gesehen; seine Angelsteine sind noch erkennbar. Oben hing der Reichsadler mit fast ganz vernichteter unlesbarer Schrift; jetzt ist er an der Brustwehr der Brücke eingemauert. Manche halten den seltsamen Bau für römisch, oder theilweise römisch, was jedoch unhaltbar. Der Bau weist ins fünfzehnte Jahrhundert und diente als Wegsperre für Kriegsfall, vielleicht auch Zollabgabe, da über der Brücke anderes Gebiet begann. Die Selz bildet nämlich in diesem Thale eine natürliche Gränzwehr, und die Pforte war wohl geeignet, für den ersten Anprall die feindlichen Rosse und Wagen stundenlang der Zeit und dem Orte nach hier aufzuhalten. Aber wie kommen die Kölner Jungfrauen hieher? Wie vermuthet, sie würden hier fleissig verehrt. Bei Elsheim, und noch dichter bei der Pforte stand ein ausgegangener Ort mit Kirche und Altar, die zu Ehren der 11,000 Jungfrauen geweiht waren, noch weiter zurück auf der benachbarten Höhe (Bleichkopf) lag ein Jungfrauenkloster und bei dem Kloster eine Capelle zu Ehren der 11,000. Man hält die hausener Capelle und diese Klostercapelle für dieselbe, und jetzt noch bestehen die Flurbenennungen: Aecker am häuser Rech und Capellenäcker. Wie natürlich, eine dabei gelegene Mühle, vermuthlich ehemalige Klostermühle, musste nach den 11,000 Jungfrauen benannt werden.

An der Selz stossen zusammen die Elsheimer Gemark und die Engelstadter. Letzterer Ort, von der Landstrasse aus sichtbar, in einem Thaleinschnitt, gehörte dem 11,000 Jungfrauen- (Ursula) Kloster zu Köln, welches 1454 den Ort an Kurpfalz verkaufte. Die evangelische Kirche dieses Orts hat einen interessanten romanischen Thurm, das Fenstermasswerk fehlt. Der Patron ist der Kölner Heilige Servatius, den wahrscheinlich die Kölnerinnen ihrem Orte Engelstadt gegeben haben.

Endlich nach Elsheim. Ach, Zopfkirche, die wird nichts von Interesse haben. Aber sie ist Walburgis geweiht, also hinein. Richtig etwas gefunden. Eine musterhafte kleine Kanzel, vollständig erhalten aus spätgothischer Zeit, nur der Saum oben ist modern. Untergestell ist viereckig, die Stützsäule rund und der Kanzelbauch mit Masswerk schön ornamentirt. Hoffentlich figurirt

sie bald in einer Zeitschrift für praktische Kunst. Auch ein Wilgefortbild trafen wir. mit der Lesung: Heilige Wilgefort bitt bei Gott für alle betrübten Menschen in der Noth. Es stammt aus Mainz, von wo es 1815 durch den Holzhändler Kern nach Elsheim kam. Der mainzer Dom besass ein vielverehrtes Wilgefortbild, vor dem viel Wachs geopfert wurde und das wegkam, der alte Sacristan Badoni wusste nicht wohin. Hier taucht es wieder auf. In alten Büchlein finden sich Abbildungen davon.

Die Elsheimer Kirche ist nach Ausweis einer Steininschrift über der Eingangsthür 1747 gebaut: *Anno 1747 ecclesia ista dicata tuo est, Walburgis, honori tuque isthic sacra fer vota precesque Deo.* Und auf einem zweiten, Walburg darstellenden Oelgemälde, lasen wir: *Virgo le va sacrata Deo Walburga dolores.* Ein Engel hält ihr nämlich auf dem Bilde bittend das bekannte Fläschchen entgegen. In der Sacristei ein rothes Messgewand von Plüsch mit dem Muster der *pommes d'amour*, eine Albe mit hohem kostbaren Spitzenbesatz; der sel. Bischof Colmar hat sie angeblich getragen.

Jetzt weiter nach dem ersehnten Partenheim. Wir kommen gerade zurecht, um den Untergang eines einzigen Kunstdenkmals zu sehen und einen neuen Act des Vandalismus constatiren zu können. Wir treten in eine zweischiffige Kirche, deren helle Gewölbe zum Entzücken schön ausgemalt sind. In den unteren Zwickeln der Bogenfelder stehen Geschirre, aus welchen Pflanzen aufsteigen, deren lichte Färbung und Zeichnung besonders wohlthuend wirkt. Oben finden wir in Verbindung mit den zwölf Aposteln die Artikel des Credo verzeichnet.

Im Seitenbau sind die Decorationen ähnlich gehalten; als Bilder: die vier grossen Propheten. Andere Flächen sind mit Darstellungen aus dem Leben Jesu und St. Marcus belebt. An den Wänden sehen wir noch die Epitaphien der hier ehedem angesessenen Geschlechter, so Wallbrunn.

Der Chor ist bereits verhunzt; das gothische Chorgestühl hinausgeschmissen, die spätgothische Kanzel prachtvoll verschmiert, ein herrliches Crucifix von seltenem Effecte wird seine Stelle nicht wieder erhalten. Die Kirche gehört den Evangelischen. Die Glasgemälde bewahrt glücklicher Weise das Darmstädter Museum seit einer Reihe von Jahren.

Beim Austreten fällt unser Auge noch auf ein merkwürdiges Steinbild. Eine Monstranz steht mitten in Flammen; eine grössere Hostie, wie aus derselben herausgefallen, zur Seite in den Flammen. Eine Inschrift belehrt uns, dass hier die Darstellung eines Sacramentswunders vorliegt. *Anno domini m cccc xxxv in die inventionis sec crucis combusta est haec ecclesia et solum sacramentum remansit intactum.* Der Inschriftensammler und Genealogist Helwich aus Mainz copirte 1611 die Inschrift und bemerkt dazu: *Quae sacra hostia una cum monstrantia etiam adhuc hodie conservatur, quamvis incolae lutheranae addicti sint religioni.* Im Jahre 1684 war nun nach dem Berichte des *Joannis rerum mog. I,* 983 zu Partenheim eine Hostie gefunden worden in einer alten Monstranz *(in veteri quadam, at puto, arcula).* Es war nicht gewiss, ob selbige consecrirt sei oder nicht. Die Sache kam an den Mainzer Erzbischof Anselm Franz von Ingelheim, welcher es für gerathen hielt, sich unter Vorlegung der Acten an den Papst zu wenden, um nach keiner Seite hin zu fehlen. Dieser beehrte ihn im nächstfolgenden Jahre mit folgendem Schreiben:

Innocentius XI.

„Da nach genauer Prüfung der Documente, welche Du in Betreff der zu Partenheim im vorigen Jahre gefundenen Hostie hiehergesandt hast, uns berichtet wird, die behauptete Idendität ebenderselben Hostie stehe nicht hinlänglich fest, so bedeuten wir Dich hiermit, den Auftrag zu geben, dass sie ohne Verehrung in der Sacristei aufbewahrt werde *in sacraris absque cultu servari.* Die fromme Sorgfalt, die Du hierbei bewiesen, finden wir lobenswerth und ertheilen Dir den apostolischen Segen.

Gegeben zu Rom bei Gross-Liebfrau, 27. Oct. 1685, unseres Papstthums 10. Jahre."

Die Hostie ist nicht mehr vorhanden. Wenn man von gewisser Seite den Sinn des Steinbildes merkt, wird man nicht verfehlen, ihn im Interesse der Aufklärung zu vernichten, desshalb haben wir hier die ganze Sache besprochen und geredet. F. F.

Die Kirche zu Lohmen in Mecklenburg.

Die Kirche, welche nur von Seiten der Dobbertiner Klosterverwaltung zur Restauration übergeben war, ist die des Dorfes Lohmen (Cumen, Lichtung), frühgothisch, noch mit vielen darin vorkommenden Rundbogen aus eratischen Blöcken, nicht roh, aber sehr einfach gebaut Sie bot, als ich sie im Herbst 1871 zuerst betrat, einen gar wüsten Eindruck. Der 30jährige Krieg hat Mecklenburg durchaus verwüstet und entvölkert. Die meisten Dorfkirchen conservirten nicht einmal ihre Gewölbe, die durch die brennenden Balken der colossalen Dachstühle eingeschlagen wurden. Die Kirche von Lohmen hatte noch ihre gut gebauten Kreuzgewölbe. Alles war mit schmutziger Tünche bedeckt, kastenartige Einbauten gemacht, miserable Fenster eingesetzt.

Abgefallene Tünchlappen der Gewölbe liessen ein rothes Ornament schwach erkennen. Ich ordnete die Beseitigung der ganzen Tünche an und nach ein paar Wochen prangten sämmtliche Gewölbe in anmuthigstem Ornamenten-Schmuck fast intakt und an den Wänden kam ein reicher Bilder-Cyclus zum Vorschein.

Ein Bau aus Feldsteinen, deren glatte Seiten nach aussen zu möglichster Fläche verbaut wurden, während man die Ecken und rundlichen Vorsprünge ungenirt an den Innenwänden vortreten lässt, bedarf einer total anderen Decoration als ein Bau aus Ziegeln. Die Ziegel und seine Fuge bilden schon die Decoration, die nur durch einzelne Putzflächen noch unterbrochen wird — solche Putzflächen erhielten denn in den meisten Fällen noch Bemalung.

In den imposanten nordischen Kirchen, welche fast ohne Ausnahme total ausgetüncht sind, erkennt man durch die vielen dicken Tuchlagen deutlich die Mauerfuge und die Putzfläche, man kann sicher sein, dass die Putzfläche fast allemal zum Behuf der Malerei hergestellt ist.

Eine Mauer von Feldsteinen gebaut, bedarf stets durchweg des Putzes. Dieser Putz überdeckt bewunderungswürdig Berg und Thal der Granitmauer und haftet z. B. in Lohmen noch ganz fest trotz der verschiedenen Stärke des Auftrags. Gerade, strenge Linien sind auf diesen unebenen Flächen nicht möglich, und so fand ich denn ein leicht geschwungenes Linienornament meinen ganzen Innenbau lustig überwuchernd. Nur längs den aus Formsteinen gebauten Gewölberippen und den hübsch aus eben dem Material hergestellten Fensterlaibungen laufen parallele rothe Linien, aus denen die Ranke herauswächst und sich weithin nach Bedürfniss verbreitet. Alles ist mit einer flüssigen Kalkfarbe leicht aber äusserst gewandt hingeschrieben roth und grün, nur die Schwellung des strammen angedrückten Pinsels benutzend, nie eigentlich gemalt. Der Charakter der Figuren zeigt deutlich, dass etwa vor 1450 diese Decoration des ganzen Innenraumes hergestellt war, wenn auch sicher ist, dass viel ältere Malereien aus der Bauperiode der Kirche zu Grunde lagen. Meine Versuche, nach der Seite den Schleier zu lüften scheiterten vollkommen, ohne Aussicht auf Erfolg hätte ich das werthvolle Vorhandene gefährdet.

Im Herbste 72 besuchten der Herr Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin nebst Gemahlin und zahlreichem Gefolge die Kirche und ich gewahrte mit grosser Freude das sehr rege Interesse an dem Funde.

Nachdem ein Decorationsmaler aus dem nahen Güstrow sämmtliche Gewölbe ausgebessert, d. h. die Schmutz- und anderen Flecken der Gründe — auch der Grund war gemalt im Ton eines grau-gelblichen Putzes — ausgemärzt und die Ornamente vorsichtig hier und da ergänzt, wo die Farbe allerlei Attacken gewichen oder verschwunden war, und die fahl gewordenen Stellen nachgestrichen, konnte ich im jetzt verflossenen Sommer an eine Restauration sämmtlicher Bilder gehen.

Ausser einigen legendarischen Vorstellungen an der Nordwand des Schiffes und des Triumphbogens sind es lauter Bilder aus der Leidensgeschichte unseres Herrn und Heilandes von der Fusswaschung bis zum Begräbniss. Die Figuren etwas unter Lebensgrösse, durchaus nicht etwa die 14 Stationsbilder, sondern in weniger theilweise figurenreichen Darstellungen das Leiden unseres Herrn episch aneinander gereiht. Des Herrn Fall unter der Last des Kreuzes kommt z. B. nicht vor.

Man sieht genau, dass der Maler unter den starken Eindrücken von Passionsspielen gearbeitet, ich war stets an Oberammergau erinnert, wie denn auch die Martin Schongauer'schen sowie die Dürer'schen Passionsbilder deutlich diese lebendigen Darstellungen durchschauen lassen. An M. Schongauer erinnern die Lohmener Bilder stark.

Wenn die Malerei auch äusserst flüchtig, ja nachlässig erscheint, rasch und billig entstanden sein muss, so ist sie doch von bedeutender Wirkung und man schaut eine grosse Kunst dahinter. Man kann auf den Schmuck der bescheidenen Kirche von Lohmen stolze Schlüsse thun auf die Malereien der grossen Kirchen von Rostock, Wismar, Lübeck u. s. w., und Conture, welche in Wismar durchblicken, zeigen äusserste Noblesse und feinsten Kunstverstand und Kenner.

An der Nordwand des Chorquadrats beginnt der biblische Cyclus mit der Fusswaschung (?). Diesen Beginn schob ich unter, die Bildspuren waren hier ganz unverständlich, es folgen Abendmahl, Gethsemane, Seelen-Kampf und Gefangennahme, Christus vor dem Hohenpriester, vor Herodes, vor Pilatus zwei Mal, Ecce-homo und da er sich die Hände wascht. Erste Darstellung im Schiff ist die Kreuztragung, auf der das Veronica-Tuch viel älter, wahrscheinlich aus Pietät erhalten wurde; ein anderer, feinerer Putz und andere Technik sind erkennbar. Darauf folgen Annagelung und Kreuzigung. An der Thurmwand, jetzt hinter dem Orgelprospect, fanden sich noch Spuren der Kreuzabnahme. Dieses Bild blieb unrestaurirt, weil die Orgel es verdeckt und die Wand allerlei Anbauten erlitten. Auf der Nordwand des Schiffes, welche weit mehr gelitten als die Südwand, wurde ein S. Christoph, der vor dem Sockel bis unter die Gewölbe ragt, wieder hergestellt, und diese Figur ist sofort der besondere Liebling der Bauern geworden. Eine h. Magdalena ward nicht

restaurirt, lebensgross, ganz unbekleidet von Engeln erhoben, ward sie intakt gelassen, und auf einem Teppich das alte Triumphcrucifix über ihr aufgehängt, dessen Wiederaufrichtung im sehr niedrigen Triumphbogen nicht erlaubt wurde.

Am Triumphbogen prangen wieder zwei Bischoffiguren ohne Symbole oder Inschriften (wahrscheinlich S. Nicolaus der Eine), dann S. Catharina, S. Barbara, Strahlen umgeben die Mutter Gottes mit dem Kind, und S. Georg.

Die Kuppe über dem Altar in der Chornische enthält den Weltenrichter mit Lilie und Schwert vom Munde ausgehend, auf dem doppelten Regenbogen sitzend, die Erde zum Schemel seiner Füsse, eine sehr schöne Gestalt! Zur Rechten Maria, links der Täufer, hinter Maria S. Petrus an der Himmelsthür; dieses ganze Bild uralt. Der Himmel eine gothische Kirche, aus deren Fenster Selige hervorschauen und Erlöste eingehend, zuerst ein Papst, dann ein Cardinal und nun ein Bischof u. s. w. Hinter dem Täufer das Höllenthor, ganz in Dürer'scher Weise, unter der Erde das Auferstehungsfeld und oben aus dem Bouquet des Schlusssteines sehr anmuthig zwei Engel mit Posaunen herniederblasend.

Nirgends nur die leisesten Renaissance-Anklänge, alles, wenn auch spät, doch durchaus gothisch.

Der ursprünglich ganz respectable, aber total zopfig umgearbeitete und nur theilweise vorhandene Flügelaltar mit Sculpturen und durchaus schlimmen Bildern ward an einer Wand des Chorraums aufgestellt, dagegen Altar, Kanzel, Orgelempore und Prospect, theilweise auch das Gestühl neu und würdig vom Zwickauer Architekten Möckel hergestellt und nach kleinen Fensterpartikeln, die sich vorfanden, sämmtliche Fenster aus englischem Katedralglase vom leipziger Glasermeister Schulz neu beschafft, sie fielen vortrefflich aus.

Die alten Ornament-Buntfenster gelangen durchaus getreu, sowohl Glasstärke als Farben.

So ist denn diese Eine Kirche wirklich neu erstanden, alle Wände reden und singen, und man sieht es der Gemeinde an und allen denen, die oft von weit her kommen, wie die Bildersprache noch eine wirksame und unentbehrliche geblieben und wie Kunst das deutsche Gemüth bewegt, wie unser Volk noch immer das alte gemüthstiefe und kunstbegierige geblieben, trotz aller modernen Vernüchterung und Glaubensaustreiberei, solche Heiligenbilder schaut es doch anders an, als die neumodischen Kriegs- und Soldaten-Bilderbogen. Die rührensten Beweise von Theilnahme hatte ich in Lohmen, wo man den Maler um der Heiligen Gestalten willen, die er wieder hervorholte, verehrte und liebte. In der Marienkirche von Lübeck drängte man sich nach dem Gottesdienst zur kunstreichen Uhr und vor diesem oder jenem Bildwerk. Wie stark beweist Oberammergau die Unverwüstlichkeit der heiligen Geschichte, und wie sie die Geschichte aller Geschichten ist, wie die Bibel das Buch aller Bücher.

Die Alterthümer der Stadt Rom betreffend.

Schon mehrmals ist in öffentlichen Blättern dieser Zeitschrift von den Bemühungen Erwähnung geschehen, welche der auch um die mittelalterliche Kunst hochverdiente Engländer John Henry Parker für die Erforschung und die Erhaltung der Alterthümer Roms aufwendet. Hauptsächlich auf sein Betreiben haben Ausgrabungen Statt gefunden, mittels welcher beispielsweise in Betreff der ältesten Ummauerungen und Wege, des Lupercals, der mamertinischen Gefängnisse, des Emporiums, der Kaiserpaläste u. s. w. sehr schätzbare Aufschlüsse gewonnen worden sind. Um die Forschungen auszudehnen und das Erforschte nach Möglichkeit zu erhalten, hat Herr Parker die Bildung einer Gesellschaft veranlasst, deren Mitglieder regelmässige Geld-Beiträge von beliebiger Höhe entrichten. Er selbst ist in jeder Beziehung mit dem besten Beispiele vorangegangen, wie dies u. A. die grosse Zahl historischer Photographieen (weit über 2000) beweist, welche er meist auf eigene Kosten hat anfertigen lassen. Vor einigen Jahren haben dieselben auf einem in Bonn Statt gehabten Congresse von Kunst- und Alterthumsfreunden allseitige Anerkennung gefunden und ist darüber in diesen Blättern berichtet worden. Dermalen liegen zwei neue auf die Materie bezügliche Publicationen des Herrn Parker vor uns: *Antiquities of Rome in Danger; an appeal for help to save them* und *Historical photographs illustrative of the archeology of Rome and Italy.* (London, E. Stanford, 1873.) Der Titel der erstgedachten Broschüre, welcher dieselbe als einen Aufruf zum Zwecke der Erhaltung der Alterthümer Roms bezeichnet, müsste, wenn es überhaupt möglich wäre, diejenigen stutzig machen, die im Gefolge der Occupation Roms durch die Piemontesen eine neue Fortschritts- und Bildungs-Aera erwarteten; insbesondere müsste es sie befremden, dass es der eingedrungenen Regierung nach der in so umfassender Weise vollzogenen Beraubung der Kirche an Mitteln fehlen sollte, um die bedrohten Zeugen der ehemaligen Grösse der Weltstadt vor dem Untergange zu bewahren. Indess, es ist nun einmal so. Die Verlegung des Regierungssitzes nach Rom hat die Beschaffung einer grossen Zahl von öffentlichen und Privat-Gebäuden nothwendig gemacht und so

muss denn vielfach aufgeräumt, der Boden durchwühlt und Neues geschaffen werden, wie ungenirt auch die Machthaber nach Allem für sie Brauchbarem greifen, was religiösen Zwecken dient. Die italienische Regierung und der städtische Magistrat haben nun zwar einige Ausgrabungen auf sich genommen, und zwar erstere die des palatinischen Hügels, welche, wie Herr Parker (*Antiquities* u. s. w. S. 9) bemerkt, da jährlich nur 1200 Pfund Sterl. dazu aufgewendet werden sollten, nicht weniger als 40 Jahre (!) erfordert; allein es ist dies nur ein sehr geringer Bruchtheil des Nothwendigen oder doch in hohem Grade wünschenswerth. So zählt Herr Parker bereits nicht weniger als 20 Puncte auf, an welchen Nachforschungen Statt finden und Terrain-Ankäufe gemacht werden müssen, wenn nicht sehr Schätzbares für immer verschwinden soll. Die verschiedentlich kundgegebene Erwartung, dass die so zahlreichen Träger der antiken Wissenschaft und Bildung in Deutschland dem Hülferuf des Herrn Parker entsprechen und ihre Begeisterung für die vorchristliche Cultur durch Opfergaben bethätigen würden, ist nicht in Erfüllung gegangen; das vorliegende Beitrags-Verzeichniss führt nur englische Namen auf und beziffert sich für das Jahr 1872 auf 280 Pfund Sterl. Unsere „Träger der Wissenschaft" scheinen sich überhaupt am classischen Alterthum etwas übernommen zu haben und kräftigende Erfrischung in der Atmosphäre der Feuerstein-Periode und den Pfahlbau-Wässern zu suchen, da das Mittelalter von wegen seines starken, clericalen Beigeschmackes solche Erfrischung nicht zu gewähren vermag, ja, sogar die Gefahr nicht ganz ferne liegt, dass man durch eine wahrhaft wissenschaftliche Würdigung des Mittelalters und seiner Schöpfungen den Ultramontanen in die Hände arbeitet.

Die vor uns liegenden Broschüren beschäftigen sich hauptsächlich mit den allmählig angewachsenen Befestigungen und den Wasserleitungen des alten Rom, ein Anhang zu der Schrift: *Historical photographs* u. s. w. bringt zum Schluss Notizen über die zur Zeit noch aufrecht stehenden, der Photographieen-Sammlung einverleibten Obelisken. Obgleich die Publicationen weit weniger einen kritisch-historischen, als einen praktischen Zweck verfolgen, dient ersterem doch deren Inhalt in nicht geringem Maasse. So führt z. B. die Art des verwendeten Materiales und die Behandlung desselben, überhaupt das hier zuerst ins Auge gefasste bautechnische Moment zu Schlüssen hinsichtlich der Entstehungszeit der betreffenden Constructionen, welche nicht ganz selten den in der Gelehrtenwelt herrschenden Ansichten widerstreiten. Sollten auch, wie leider zu befürchten ist, die so ausdauernden Bemühungen des Herrn Parker in weiteren Kreisen keine Unterstützung finden und dem Cassirer des „Römischen Nachforschungs-Comité" *(Roman exploration fund)*, Karl Beck, bedeutendere Beiträge nicht zuführen, jedenfalls wird das durch seine seltene Hingebung bereits Erreichte ihm einen Anspruch auf die Erkenntlichkeit aller derjenigen Geschäfts- und Alterthumsforscher sichern, welche die monumentale Lapidarschrift der Vorzeit zu würdigen wissen und zu deuten suchen.

Dr. A. Reichensperger.

Die Kirche zu Parthenheim in Rheinhessen.

Die ungenügenden Aufzeichnungen, welche bis jetzt über die kleineren Kunstdenkmäler Rheinhessens in den localgeschichtlichen oder kunsthistorischen Werken vorliegen, könnten leicht zur Annahme verleiten, dass die linksrheinische Provinz des Grossherzogthums eben in dieser Beziehung geringe Ausbeute liefere. Denkmale ersten Ranges dürfen freilich nicht auf jedem Dorfe und Flecken gesucht werden, obschon auch darin Rheinhessen in der Ibener Capelle eine Ausnahme besitzt. Dagegen sind eine ganze Reihe von Denkmalen vorhanden, in welchen sich der Reichthum und die Bedeutung einzelner Gemeinden oder edler Familien abspiegelt und welche zugleich für die Beurtheilung der Kunstbestrebungen in ländlichen Kreisen vom höchsten Werthe sind. Das sorgliche Studium aller und selbst geringer Spuren von Kunstthätigkeit ist namentlich von hoher Wichtigkeit, wenn es sich darum handelt, der Wirksamkeit von Localschulen nachzuforschen, deren Werth und Eigenthümlichkeiten festzustellen und sich kreuzende Strömungen genauer zu verfolgen. Hoffentlich gelingt es auch, von unseren vaterländischen Kunstdenkmälern mit der Zeit eine statistische Zusammenstellung zu machen, wie sie für Hessen-Kassel in so mustergültiger Weise seit einiger Zeit durchgeführt ist.

In der St. Peterskirche zu Parthenheim besitzt Rheinhessen ein Denkmal, welches in der That als Muster und seltenes Beispiel für die Kunstweise des späteren Mittelalters in unseren ländlichen Kreisen gelten kann.

Das Dorf selbst zieht sich malerisch an dem gegen Osten abfallenden Hügel hinauf und ist durch das ehemalige Walthrunn'sche Schloss und die Kirche überragt. Die östliche Ansicht des Schlosses ist modernisirt, dagegen haben die rückwärts liegenden Theile sammt einem Rundthurm noch den Charakter des 15. Jahrhunderts bewahrt. Parthenheim hatte schon frühe als Sitz des Archidiaconates von Maria in Campis zu Mainz

Bedeutung erlangt und bewahrte lange durch seine Adelsgeschlechter das Uebergewicht vor den benachbarten Orten. Noch jetzt legen die beachtenswerthen Grabdenkmale in der Kirche Zeugniss für den Reichthum und das Ansehen der dortigen Edelherren ab. Da ist die tüchtig gearbeitete Ritterfigur des Eberhard Stoltz von Gaubickelheim († 1439) in voller Rüstung; dann ist die mit hoher Meisterschaft behandelte Figur des Kuno von Waltbrunn zu Neuen-Eglofsheim († 1522), eine Arbeit von lebensvoller, individueller Durchbildung, in hohem Grade beachtenswerth; als ein bedeutendes Werk der Hoch-Renaissance erscheint endlich das in grossartiger Würde aufgefasste Steinbild des Reinhard von Waltbrunn († 1596) von reicher Architektur und Wappenzier umrahmt.

Nach einem höchst interessanten kleinen Denkstein am Aeussern der Kirche wurde dieselbe am Tage Kreuzerfindung (3. Mai) 1435 durch eine Feuersbrunst zerstört. Der Bau scheint in Folge dessen eine durchgreifende Erneuerung erfahren zu haben, dürfte aber erst längere Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts vollendet worden sein. Das Hauptschiff besteht aus drei Jochen, an welche sich, durch den stark hereintretenden Triumphbogen bestimmt unterschieden, der aus dem Achteck geschlossene Chor anlegt. Die Gewölbe des Schiffes sind viertheilig, nur das dem Chor zunächstliegende in der Längenachse sechstheilig geschieden. Das Gewölbe des Chors zeigt dagegen eine reiche Sternform, deren Wirkung noch durch paarweise zusammen geordnete Gesichtsmasken und Laubornamente zwischen den Rippen erhöht ist. Bei dem Umbau der Kirche scheint zugleich eine Erweiterung vorgenommen worden zu sein, indem die Sargwand der Südseite durchbrochen und ein Seitenschiff von der Ausdehnung des mittleren Raumes angefügt wurde. Die ganze Architektur zeigt bei aller Schlichtheit in der Hauptsache dennoch tüchtiges Verständniss des Handwerks und in der Bildung der baulichen Glieder jene Feinheit des Gefühls, welche sich bei allen Arbeiten jener Zeit in dem mittleren Rheinkreise offenbart.

Mehr noch als in baulicher Hinsicht verdient die Kirche wegen ihrer decorativen Ausstattung besondere Aufmerksamkeit. Wer je sich mit dem Studium der Decoration mittelalterlicher und insbesondere gothischer Bauwerke befasst hat, wird gelernt haben, den Werth selbst der geringsten Spuren zu schätzen, und wie lückenhaft noch vor nicht langer Zeit unsere Kenntnisse auf diesem Gebiete waren und darum oft beim besten Streben die schwersten Missgriffe bei Restaurationen oder Neuarbeiten gemacht wurden, so baut sich doch auch dieses Feld in der Kunstwissenschaft und in der praktischen Uebung nach und nach an. Parthenheim bot eines jener wenigen Beispiele, wo das ganze Innere der Kirche weder durch Unbilden der Zeit, noch durch verkehrte Geschmacksrichtung in seiner ursprünglichen Ausstattung war beeinträchtigt worden: mit einem Worte, es war jene Kirche vielleicht eines der besterhaltenen und vollständigsten Muster von farbiger Innen-Ausschmückung aus spätgothischer Zeit.

Ueber der Stuhlhöhe zog sich ein dunkelgehaltener Medaillonfries von korinthrothem Tone mit graublauem Blattornamente an der Wand entlang. Nur an der Westseite ist dieses Motiv in seiner ursprünglichen Anordnung vollständig erhalten. Zwischen den Fenstern, etwa in der Höhe der Sohlbank, nimmt das bis in die Gewölbe aufsteigende Ornament seinen Anfang in Blumenvasen, aus welchen dunkelgefärbte Ranken entwachsen, die in spielender Verästung mit ihren schwarzen Stengeln, grünen Blättern und ockerfarbigen Blumen sich in die Zwickel der Gewölbeflächen einfügen und durch den scharfen Contrast der farbigen Zeichnung in ihren feinen Linien auf dem weissen Kalkgrunde eine eben so angemessene als heitere, luftige Stimmung hervorrufen.

In der Mitte der Felder sind Rundbilder der zwölf Apostel mit deren Namen und je einem Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses gemalt. Die Figuren der Apostel sind mit tüchtigem Verständniss frei und leicht gezeichnet und treten aus dem luftigen Rankenwerk, das sie umgibt, in wohlthuender Wirkung, doch ohne jede Prätension hervor. Die Spandrillen über den Scheidebogen zwischen den Schiffen sind durch grössere Wandbilder geschmückt; gegen Osten ist es eine Kreuzigungsgruppe, in der Mitte der heilige Martinus zu Pferd mit dem Armen und gegen Westen ein Doppelbild, wovon das eine den Einzug in Jerusalem darstellt, das andere dagegen dermalen nicht näher zu bestimmen ist. Ueberdies zeigen die Ostwand des Seitenschiffes und die Westwand des Mittelschiffes Spuren von grossen figurenreichen Darstellungen, die gleich den vorgenannten ganz tüchtige Arbeiten sind. Die Gewölbekappen der Seitenschiffe haben in den ersten Travée's zwischen rankendem Laubornament die Rundbilder der vier Propheten Jesaias, Elias, Michäas und Johannes Baptista, und der grossen Kirchenlehrer Augustinus, Hyronimus, Ambrosius und Gregorius. Der Chor hatte in den kleinen Gewölbespitteln nur kleineres Rankenwerk; dagegen sind sämmtliche Theile des Chorbogens, so wie der Scheidebögen mit feingestimmten Ornamenten auf Steinton geziert. Besondere Erwähnung verdienen die um das Mittel des ersten Schiffsgewölbes angeordneten Renaissance-Ornamente. Der ersten Zeit entstammend sind hier in einer

wundervollen Frische und mit einer seltenen Keckheit der Zeichnung menschliche Körper, Satyren und Sirenen, mit pflanzlichen Motiven grau in grau gemalt, die sich den schönsten Arbeiten dieser Zeit zur Seite stellen können. Zu diesem Schmucke kamen dann die jetzt im Museum zu Darmstadt befindlichen Glasgemälde, welche mit ihren herrlichen Farbentönen dem Inneren jene warme, wohlthuende Wärme verliehen, gegen welche die mehr in kalten Tönen gehaltene Wand-Gewölbe-Decoration in dem wirkungsvollsten Gegensatze sich abhob.

Auch das Mobilar hatte sich hier in seltener Weise erhalten. Trotz der bilderfeindlichen Richtung des 16. Jahrhunderts war das mächtige Chorkreuz aus gothischer Zeit beibehalten worden, ein höchst edel gehaltenes Christusbild mit dem ganz überwältigenden Ausdrucke des Leidens, dabei mit vollem Verständniss der Körperformen behandelt. Die Bemalung ist ursprünglich, nur sind die Inschriften an den ausgeweiteten Balkenenden wohl an die Stelle von alten Evangelisten-Symbolen getreten. Die Chorstühle stammen ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert; mit den traditionellen Wangenstücken und einer hohen in Felder getheilten Rückwand nebst tüchtig geschnittenem Ornament gaben sie in ihrer nie übertünchten Holzfarbe dem Chor ein ernstes, würdiges Aussehen. Fügen wir dazu eine höchst elegante Holzkanzel, deren Pannele mit einem Spiel von fein gestochenem Masswerk überzogen ist, so haben wir den Gesammteindruck einer vollständig wohl erhaltenen Kirche aus der blühendsten, fruchtreichsten Kunstperiode des späteren Mittelalters. Es war ein Beispiel, das man hätte mit der höchsten Sorgfalt schonen sollen, dessen pietätvolle Herstellung den erprobtesten Händen anzuvertrauen, dessen Studium und Nachahmung aufs nachdrücklichste wäre anzuempfehlen gewesen. Statt dessen wird die ganze, alte Herrlichkeit in diesem Augenblicke zerstört! Ein Ausschreiben zur Uebernahme von sogenannten Restaurationsarbeiten an den Wenigstnehmenden, wie es vor einiger Zeit in Localblättern erging, musste die Besorgniss wachrufen, dass hier Gefahr drohe. Ein Besuch der Kirche liess sich jedoch erst dieser Tage bewerkstelligen und rechtfertigte um zu sehr die gehegte Befürchtung.

Unter einem Haufen Abfallholz vor der Kirche waren gleich die in Trümmer aufs roheste zerschlagenen Theile des gothischen Stuhlwerkes zu sehen; das ehrwürdige Chorkreuz fand sich im Viehstalle; beim Eintritt in die Kirche aber zeigte sich gar, dass man bereits den ganzen Chor in der unverstandensten Weise mit rohen, schweren Farben, natürlich blau mit goldenen Sternen, überschmiert hatte, und auf Befragen wurde dem Schreiber der Bescheid, dass so fortgefahren werde. Ob es nicht möglich gewesen wäre, statt der hässlichen Emporbühne, welche man durch schwere Beschädigung der Pfeiler und Wände in das Seitenschiff eingezwängt hat, eine anderweitige Auskunft zur Vermehrung des Raumes treffen zu können, mag hier unerörtert bleiben. Dagegen kann es unmöglich mit Stillschweigen übergangen werden, dass hier die Zerstörung des vollständigsten farbigen Flächenschmuckes beabsichtigt ist, wie er vielleicht weit und breit zum zweiten Male nicht mehr besteht. Was man in der Elisabethenkirche zu Marburg und zu Liebfrauen in Trier mit grösster Sorgfalt erneuert hat, was im Ulmer Münster eine eigenartige Zier ist, was zu Freiburg jetzt sorglich unter der Tünche hervorgesucht wird, was den Schmuck des Kapitelsaales zu Eberbach, der Kirchen zu Kiedrich, zu Ober-Ingelheim, zu Maulbronn, Tiefenbronn und a. m. ausmacht, — das soll hier einer bodenlosen Geschmacksverirrung zum Opfer fallen!

Friedrich Schneider.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Seit vielen Jahren besteht hier ein Franziskanerkloster, dessen hübsche Kirche bereits ein schönes Gemälde von Ittenbach besitzt, demnächst aber noch um einen seltenen künstlerischen Schmuck bereichert werden soll. Einer der Mönche, Bruder Hugo (Linderoth), ist nämlich ein sehr talentvoller Bildhauer, der seit den neunzehn Jahren, die er dem Orden angehört, seiner Kunst mit rastlosem Eifer obliegt und schon manch tüchtiges Werk vollendet hat, wie die sechs Fuss hohen Statuen der Madonna und der Heiligen Antonius und Franciscus für das Kloster in Warendorf, die von edler Auffassung und geschickter Behandlung zeugen. Derselbe hat nun ein grossartiges Altarwerk componirt, welches eine Höhe von etwa 26 Fuss bei entsprechender Breite besitzt, in rein gothischem Stil gehalten ist und eine Darstellung des schmerzhaften Rosenkranzes zeigen soll. Bruder Hugo ist jetzt mit der Ausführung beschäftigt, die ihrer Vollendung entgegengeht. In der Mensa befinden sich die Symbole der Evangelisten und Propheten, darüber in sehr charakteristischen Gruppen Darstellungen der Blutschwitzung Christi zu Gethsemane, der Geisselung, der Dornenkrönung und der Kreuztragung in Altarnischen, von Engeln mit Posaunen und Spruchbändern umgeben und überragt von dem aus zwölf Figuren bestehenden Hauptbilde, Christus am Kreuz mit seinen Anhängern und Widersachern, welches dem Ganzen einen würdigen Abschluss verleiht. Das Haupt des Heilandes neigt sich mit tief empfundenem Ausdruck zu der am Kreuzesstamm knieenden Maria Magdalena, welche die Busse charakterisirt, während die Jungfrau Maria und Johannes die hingebende Liebe und die beiden Frauen daneben die tröstende Theilnahme und gläubige Betrachtung personificiren. In der Gruppe zur Linken tragen die beiden Pharisäer Neid und Bosheit zur Schau, wogegen die Söldner das Erwachen des Glaubens erkennen lassen, das in dem feurigen Bekenntniss des

Hauptmanns, der begeistert auf den Gekreuzigten zeigt, bereits zum vollen Durchbruch gekommen ist. Sämmtliche Gestalten sind trefflich aufgefasst, mit ächt künstlerischem Sinn gruppirt und auch in der Behandlung durchaus lobenswerth. Namentlich zeigen die Gewänder hübsche Faltenmotive. Der ganze Bildschmuck des Altars wird aus feinstem französischen Kalkstein gefertigt, eben so die vierzehn Stationen, welche Bruder Hugo gleichfalls für die Franziskanerkirche auszuführen begonnen hat. Dieselben umfassen im Ganzen zweiundsiebenzig Figuren in der Höhe von $2^1/_2$ Fuss und versprechen durch Gruppirung und Individualisirung eine nicht minder würdige Wirkung als der Altar, der auf wirklichen Kunstwerth Anspruch machen darf.

Wiesbaden. Dr. Lotz in Düsseldorf bearbeitet eben im Auftrage des preussischen Cultus-Ministers die Statistik der Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden. Die darauf bezüglichen Materialien, welche der Verein für nassauische Alterthumskunde schon seit langer Zeit durch Fragebogen u. s. w. in grosser Reichaltigkeit beschafft hatte, wurden Herrn Lotz zur Verfügung gestellt.

Wien. Der in Wien vom 1.—4. September tagende kunstwissenschaftliche Congress hat eine ziemliche Reihe von Fragen erörtert und theilweise durch Resolutionen praktisch gemacht, die das Präsidium den Regierungen mit der Bitte um Berücksichtigung übergeben soll. Als solche sei besonders die Art und Weise der Katalogisirung der Gemäldegallerieen genannt, sowie die Nothwendigkeit, der Conservirung der Gemälde die entsprechende Aufmerksamkeit zu schenken und die Restauration auf wissenschaftlicher Grundlage durch gewissenhafte Restaurateure zu besorgen, zu deren Heranbildung Restaurationsschulen zu errichten seien. Wenn auch in jeder der genannten Beziehungen anerkennenswerthe Thatsachen aus einzelnen Ländern und Städten angeführt werden konnten, so wurde doch constatirt, dass diesen drei Puncten noch im Allgemeinen an sehr vielen Orten nicht genügende Aufmerksamkeit geschenkt werde.

Ein weiterer Gegenstand der Verhandlungen betraf den kunstwissenschaftlichen Unterricht an Mittelschulen, durch den allein der Sinn für die Kunst und deren Geschichte in das Volk, speciell in die gebildeten Kreise, eingeführt werden könne. Man erkannte, dass neue Lehrstudien und neue Disciplinen unmöglich mehr eingeführt werden können, empfahl aber beim Geschichtsunterrichte, wie auf alle Zweige der Culturgeschichte, auch auf Kunstgeschichte Rücksicht zu nehmen, wie sich diese ja auch mit dem Vortrage der älteren und neueren Classiker verbinde. Es wurde empfohlen, zum Anschauungsunterricht einen Apparat in Abgüssen und Photographieen, so wie sonstige Nachbildungen zu beschaffen, die theilweise auch als Vorlagen beim Zeichenunterricht verwendet werden können.

Eine weitere Frage betraf die Nachbildungen, speciel Gypsabgüsse, und wurde da der Wunsch laut, dass die Abformung derart systematisch betrieben werden möge, dass man wohlgeordnete und dem Bedürfnisse der Wissenschaft vollständig entsprechende Sammlungen, daneben aber auch solche, die für Schulen als Vorlagen, für Gewerbetreibende u. s. w. dienen, daraus zusammenstellen könne. Da es sich darum handelt, dass vielseitig die seither versagte Bewilligung zur Nachbildung der Originale durch die Besitzer gegeben, so wie dass solche Abgüsse um geringere Preise hergestellt werden, als sie bis jetzt meist gezahlt werden müssen, so wurde auch hier darauf hingewiesen, dass die Regierungen diese Angelegenheit in die Hand nehmen müssen. Um aber auch bis dahin praktisch vorzugehen und besonders allgemein bekannt zu machen, was bis jetzt schon geformt und zu haben sei, werden alle Museumsvorstände, sowie alle für die Sache sich Interessirenden gebeten, an das k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien Verzeichnisse der von den Museen selbst oder von den in ihrem Bereiche wohnenden Privatformern hergestellten Abgüsse zu senden, das sie zusammenstellen und zum Abdrucke für Alle bringen wird.

Zum Zwecke der Vervielfältigung von Handzeichnungen und verwandten Kunstwerken wurde die Gründung einer Gesellschaft mit dem Namen „Albertina" beschlossen.

Eben so wurde der Beschluss gefasst, ein kunstgeschichtliches Regestenwerk zu bearbeiten, und das Präsidium ermächtigt, auf den angenommenen Grundlagen die Bearbeitung zu veranlassen.

Florenz. Das Comité zur Feier des vierhundertjährigen Geburtstages Michel Angelo's (5. Mai 1875) hat die Hauptgrundzüge des Programms festgestellt, wonach zunächst die literarische und künstlerische Seite der Feier geregelt ward. Man beschloss, den vollständigen Briefwechsel Michel Angelo's in einer Prachtausgabe drucken zu lassen, eben so dessen Biographie und sämmtliche auf sein Leben und seine Werke bezüglichen, bereits bekannten wie noch unbekannten Documente, sowie die Künstler zur Einsendung von Zeichnungen aufzufordern, die auf das Leben Michel Angelo's Bezug haben, welche photolithographirt und zu einem Album vereinigt werden sollen. Letzteres soll auch mit sämmtlichen Kunstwerken Michel Angelo's, wie mit den wichtigsten seiner Zeichnungen geschehen. Die weiteren vorläufigen Beschlüsse des Comité's beziehen sich auf die Prägung einer Medaille, eine am Geburtshause Michel Angelo's in Caprino und an dessen langjährigem Wohnhause in Settignano anzubringende Gedenktafel, und die Unterbringung seines David in der bereits projectirten Tribuna, woselbst auch die Gypsabgüsse seiner hauptsächlichsten Sculpturen ihren Platz finden sollen. Schliesslich soll das Florentiner Municipium eingeladen werden, dem grossen Künstler ein Denkmal zu errichten.

Berichtigung.

In dem zweiten Artikel „Die Bedeutung der Kunst für das Wohl der Gesellschaft" hat eine Verschiebung der Zeilen Statt gefunden, indem auf S. 244, zweite Spalte, Zeile 18 von oben statt des Citats aus Lotze ein fremder Abschnitt angeschlossen ist. Der zu dem Citate gehörige Text, „dass die Künstler unserer Zeit etc." folgt S. 245, erste Spalte letzte Zeile und reicht auf der zweiten Spalte bis zum Schlusse des Abschnittes oder bis zu den Worten: „wie kein anderes Volk".

Hierauf hätte folgen sollen: „Es hat demnach P. Kleutgen in seiner Broschüre: Die Ideale etc. wohl das Richtige getroffen, wenn er bemerkt, dass Schiller etc. (wie S. 244 statt des Lotze'schen Citates steht).

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
Herausgegeben und redigirt von F. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen.

Nr. 23. Köln, 1. December 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

Die heilige Nacht.

Von J. B. Eckl in München.

Bilder, ob sie durch Bildnerhand ihren Ausdruck gefunden oder auf dem unergründlichen Spiegel des Menschengemüthes ihr geheimes Wunderleben offenbaren, sie gleichen jenen Quellen, die nach uralter Sage in jener seligen Nacht an vielen Orten der Erde, besonders in der ewigen Stadt, hervorbrachen. Aus ihren heiligen Schatten bricht unaufhaltsam und um nie mehr zu versiegen für Himmlische und Irdische der heilige Quell der Poesie, der Himmel hält die Erde in glühender Umarmung. Der unnahbare Gott, der einst zu Moses gesprochen: „Mich kannst du nicht sehen und leben“ — er ist ein Mensch, ein Kind geworden, dass uns, wenn es erwachsen sein und reden und lehren wird, Brüder nennen wird. Die Ewigkeit ist einige Minuten alt, die Allmacht mit einem elenden Tüchlein umwickelt. Die Unermesslichkeit umschliesst der enge Raum einer Krippe, und der allen Wesen des Universums täglich gastfrei den Tisch deckt, sucht hungrig um ein wenig Nahrung nach der Mutterbrust.[1])

Jene Oceane unerschaffenen Lichtes, vor welchen ohne Rast und Ruhe das Dreimalheilig seiner Erstlingssöhne die Gottheit feiert, sind nicht für Menschen, aber sie haben seit der Christnacht auf Erden ein demüthiges Nachbild: es ist der Stall von Bethlehem. Ein trübes Oellämpchen beleuchtet zwei Menschen, zwei Thiere und auf zertretenem Stroh ein frierendes Kind.

1) Vgl. v. Führich, Von der Kunst. 4. Heft, S. 45 ff. u. 54.

Die Geburt Christi ist, wie die Verkündigung, auf zweierlei Weise behandelt worden, nämlich als ein historisches Ereigniss und als ein Mysterium, und man kann sorgfältig zwischen beiden unterscheiden:

I. Die Geburt Christi als ein historisches Ereigniss.

Bei der Geburt des Heilandes als einem historischen Ereignisse kommen insbesondere die **Zeit**, der **Ort** und die **Umstände**, wie bei jeder anderen historischen Begebenheit, in Betracht.

Da der h. Joseph in einem Wirthshause (Herberge) keine Wohnung finden konnte, so begab er sich an einen Ort, welchem der h. Text den Namen „*Praesepium*“ gibt. Wenigstens heisst es da, dass Maria den Neugebornen in eine „Krippe“ (in „*praesepio*“) legte. War dies nun ein gewöhnlicher, mit einer Krippe versehener Stall, oder ein Ort, der diesen Namen hatte? Dies ist nicht leicht zu bestimmen. Befand diese Krippe sich in einem Stalle? Die Kirchenväter haben es nicht geglaubt, oder wenigstens war es nach ihrem Dafürhalten kein Stall, der nach der Sitte der damaligen Zeit neben einem Hause erbaut war, sondern eine in Tufstein gehauene oder gegrabene Höhle, nach der Beschaffenheit des Bodens um Bethlehem herum. Der h. Hieronymus nennt diese Höhle ein „*parvum terrae foramen*“ (ein kleines Loch in der Erde). Eusebius gibt in seinem Leben Constantin's d. Gr. diesem Orte den Namen „*antrum*“ (**Höhle**). Origines geht sogar so weit, dass er erklärt, zu seiner Zeit habe man eine Grotte oder Höhle gezeigt, worin der Heiland zur Welt kam, und dass die Völker in Massen sich da-

hin begaben, um Seine Wiege zu verehren. Papst Benedict XIV., welcher uns diese Documente verschafft hat, huldigt in seiner unschätzbaren Abhandlung über die Kirchenfeste ebenfalls dieser wohlgegründeten Ansicht, und man wird zugeben müssen, dass die Autorität eines so grossen Kirchenfürsten von grossem Gewichte ist.

Wie dem auch sein mag: Die Zeit der Geburt des Weltheilandes, nach der gewöhnlichen Annahme, fiel in die Tiefe des Winters und fand um Mitternacht Statt, und der Ort war ein armseliger Stall. Nach einigen Schriftstellern war dieser Stall das Innere einer Höhle, welche zu Bethlehem noch heutzutage als der Schauplatz der Geburt des Herrn gezeigt wird. An deren Vorderseite befand sich ein altes, verfallenes Haus, welches einst von Jesse, dem Vater David's, bewohnt war, und daneben der Ort, wo David seine Schafe gehütet hat; aber dieses Haus war damals nur eine elende Hütte, welche nur theilweise mit einem Dache versehen war und zu dieser rauhen Jahreszeit allen Winden des Himmels offen stand. Hier brachte die allerseligste Jungfrau ihren erstgebornen Sohn zur Welt, wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine „Krippe".

Auf den älteren **griechischen Darstellungen** und bei den älteren italienischen Malern, welche die byzantinischen Muster nachgeahmt, finden wir, dass man in der Anordnung einem bestimmten Vorbilde gefolgt ist. Der Ort ist eine Art Höhle oder Grotte, buchstäblich eine Felsenhöhle; die h. Jungfrau liegt auf einem Bette, neben ihr liegt das neugeborne Kind in Windeln eingewickelt. Auf einem sehr alten Bilde (einer Miniatur aus dem IX. Jahrhundert) wäscht eine Dienerin das Kind ab.

Aber seit dem XIV. Jahrhundert kommt diese Darstellungsweise nicht mehr vor; sie war eben anstössig. Die Maler des Südens lassen Christus gewöhnlich in einer Höhle, die des Nordens in einer Hütte zur Welt kommen.[1]) Immer aber ist der Ort als Stall gedacht und daher durch Ochs und Esel bezeichnet. Die grössten Theologen behaupten, dass die Geburt des Christkindes eben so rein und wunderbar war wie seine Empfängniss, und eine Abbildung der h. Jungfrau, welche darstellt, wie sie als eine von den Geburtswehen erschöpfte gewöhnliche Frauensperson in einer prächtigen Bettstelle liegt, oder wie Dienerinnen das Kind in kostbaren Gefässen waschen, galt fast als Ketzerei[2]), da doch Christus nur in einem Stalle von einer reinen Jungfrau, und also ohne dieses Waschens etc. zu bedürfen, geboren worden sei. „Auf sie allein", sagt der h. Bernhard, „erstreckte sich Eva's Strafe nicht."

Wir müssen nun das Beiwerk und die Nebenumstände betrachten, welche von den Malern in den damals gewöhnlich angenommenen legendenmässigen Traditionen in der Regel angewendet wurden. So erzählt eine Legende, dass der h. Joseph eine Hebamme geholt habe und einem Weibe begegnet sei, welches von den Bergen herabkam und mit dem er nach dem Stalle zurückkehrte. Aber als sie eintraten, wurde derselbe mit einem Lichte erfüllt, das grösser war als die Sonne am hellen Tage, und als das Licht abnahm und sie ihre Augen wieder öffnen konnten, da sahen sie, wie Maria mit ihrem Kinde auf dem Schoosse da sass. Und als das hebräische Weib erstaunt sprach: „Kann das wahr sein?" antwortete Maria: „Es ist wahr; wie es kein Kind gibt, das meinem Sohne gleicht, so gibt es auch kein Weib, dass seiner Mutter gleicht."

Alle diese Umstände finden wir, je nach dem Geschmacke des Künstlers mehr oder weniger modificirt, auf vielen älteren Darstellungen. So gibt es z. B. einen altdeutschen Stich, auf welchem die h. Jungfrau nach der gewöhnlichen Weise der Anbeter vor ihrem Kinde kniet, während der Hintergrund eine hügelige Landschaft darstellt, in welcher man den h. Joseph mit einer Laterne in der Hand einer Frau über einen Zaun helfen sieht. Bisweilen befinden sich auch noch zwei Frauen auf dem Gemälde, und dann ist die zweite stets die Maria Salome, welche nach einer Tradition die h. Jungfrau in der Stunde ihrer Niederkunft besucht hat.

Die englischen Chorsänger am Himmel oder auf dem Dache des Stalles singen das „*Gloria in excelsis Deo*"; dieselben sind unseres Wissens niemals weggelassen und auf den ältesten Darstellungen wenigstens drei an der Zahl; aber auf späteren Gemälden werden die mystischen „Drei" zu einem förmlichen Chor von Musikern. Joseph sitzt gewöhnlich dabei, in tiefem Nachdenken auf seinem Stabe lehnend oder schlafend, wie einer, den die Müdigkeit überwältigt hat, oder mit einer Laterne oder Wachskerze in der Hand, um die Nachtszeit auszudrücken.

Unter dem Beiwerk sind der Ochs und der Esel unerlässlich; die Einführung dieser beiden Thiere beruht auf einer alten Tradition, welche von Hieronymus erwähnt wird, so wie auch auf zwei Stellen der h. Schrift: „Der Ochs kennt seinen Herrn und der Esel die Krippe des Herrn" (Is. I, 3), und Habakuk III, 4 ist in der Vulgata übersetzt: „Er wird liegen zwischen dem Ochs und Esel." Vom VI. bis zum XVI. Jahrhundert wird es kaum irgend eine Geburt Christi geben, auf welcher

1) Vgl. Sepp, Leben Christi. I, 80.
2) Vgl. Molanus, *hist. imag.* S. 100.

diese beiden Thiere nicht dargestellt wären, wie es auch in dem so oft angeführten geistlichen Liede heisst:

Agnovit bos et asinus
Quod puer erat Dominus.

Auf einigen der ältesten Gemälden dieser Art sind die beiden Thiere knieend, „den Herrn bekennend", dargestellt, wie auf dem schönen Gemälde von **Lorenzo di Credi.** Auf einigen Beispielen stieren sie mit einem sehr naiven Ausdruck des Staunens über das, was sie da finden, in die Krippe. Eines der alten lateinischen Kirchenlieder: „*De Nativitate Domini*", schildert sie als in dieser rauhen Winternacht das neugeborne Kind mit ihrem Athem erwärmend, und sie sind stets als Symbole, und zwar der Ochs als Symbol der Juden und der Esel als Sinnbild der Heiden, interpretirt worden.

Wir wollen nun die vorzüglichsten Darstellungen der Geburt des Heilandes näher betrachten:

1. Niederländische und deutsche Meister.

Auf dem bekannten ehernen Taufbecken im Dome zu Würzburg (vom J. 1279) ist u. A. auch die Geburt Christi dargestellt. Maria liegt wie eine vornehme Dame auf dem Lager, während Joseph gemüthlich auf einem hohen Stuhle sitzt und sich auf einen Stab stützt. [1])

In dem berühmten **Evangeliarium aus Niedermünster** (auf der k. Hofbibliothek zu München), einer der reichsten und wichtigsten Handschriften des XI. Jahrhunderts, ist die Geburt Christi auf einem schönen Miniaturbilde so dargestellt, dass das Kind zugedeckt in der Krippe, Maria aber daneben im Bette liegt — eine genaue und saubere Arbeit. [2])

In der Pinakothek zu München befindet sich ein Altarbild mit Flügeln[3]) von **Albrecht Dürer** — das älteste bekannte Bild dieses Meisters von grösserem Umfange, in dessen Mitte die Geburt Christi dargestellt ist —, von etwas dürftiger Composition. Die Maria ist hier alt und hässlich, eben so die fünf Engel; aber alle, wie auch der h. Joseph, von sehr gutmüthigem Ausdruck. [4])

1) Vgl. Lübke, Gesch. der Plastik. S. 377.
2) Vgl. Waagen, Handb.
3) Nr. 1, 2 und 22.
4) Vgl. Waagen, Handb. d. deutschen u. niederländ. Malersch. Bd. I. S. 203.

In der kgl. Galerie zu Augsburg befindet sich eine Geburt Christi von **Albrecht Altdorfer**, wo diese Scene auf eine etwas seltsame Weise dargestellt ist. In einer grossen Kirche von gemischter gothischer und italienischer Bauart sind die Figuren so klein und zerstreut, dass sie fast als Staffage des Gebäudes erscheinen. Eigenthümlich ist der Gedanke, dass ein sehr grosser Kreis von Engeln, der sich durch alle Bogen der Kirche zieht, den heilbringenden Vorgang durch einen lebhaften Ringelreihen in der Luft feiert. Einer schwebt mit dem Rauchfass abwärts. Wie die Architektur, so weist auch alles Uebrige auf die spätere, unter dem Einflusse italienischer Kunst stehende Zeit des Meisters. Die Formen sind voll, die Bewegungen sehr frei, die starke Modellirung in den Schatten sehr dunkel. Das Hauptgewicht ist hier offenbar auf die Ausbildung der Perspective und auf die Lichtwirkung gelegt. [1])

Die Geburt Christi auf einem Flügel des Hochaltars im Münster zu Freiburg i. Br. von **Hans Baldung** ist desswegen besonders merkwürdig, weil in derselben das Licht, vielleicht zum ersten Male in der nordischen Kunst, allein vom Kinde ausgeht, welches wie ein überaus heller Mondschein die ganze Gruppe beleuchtet. Ausser diesem meisterhaften Lichteffecte ist wiederum der Ausdruck der Maria und der fünf Engel, welche die Windeln in die Höhe heben, von grösster Zartheit. [2])

In der Universitäts-Capelle des freiburger Münsters befindet sich auf einem Altarflügel eine Geburt Christi von **Hans Holbein d. J.**, welche, wie bei Hans Baldung, als Nachtstück, und zwar wahrhaft meisterhaft behandelt ist, so dass ausser dem halbumwölkten Monde das Licht nur vom Kinde ausgeht, welches, von fünf reizenden Engeln umgeben, unter einer weiten Halle ruht. Maria und ein alter Hirt ordnen sich in schönster Lichtwirkung umher. [3])

In der Eremitage zu St. Petersburg befindet sich eine Verkündigung der Geburt an die Hirten von **Cornelius Poelenburg.** Ein grosser Engel ist von vielen

1) Vgl. Waagen, Die K.-W. u. Kunstl. in Deutschl. S. 39.
2) Vgl. Kugler, Handb. der Gesch. der Malerei. Bd. II. S. 269. Waagen, Handb. der deutschen und niederl. Malersch. Bd. I. S. 280
3) Vgl. Kugler a. a. O. Bd. II. S. 276.

Kinderengeln umgeben — von fein abgewogener Haltung und sehr zarter Behandlung.[1])

Im kgl. Palaste zu Madrid befindet sich die Geburt Christi von **Raphael Mengs** — eines der schönsten Bilder dieses Meisters, dem man es ansieht, dass er Correggio's Nacht nicht nur nachahmen, sondern auch durch etwas mehr Ordnung in den Linien und durch regelrechtere Physiognomieen hat übertreffen wollen.

Overbeck hat die Geburt des Heilandes in unübertrefflicher Schönheit gegeben. Das Licht geht hier allein von dem wonnig mit über der Brust gekreuzten Armen schlafenden neugebornen Kinde in das dunkle Höhlengewölbe aus und verklärt vor Allem die h. Jungfrau, welche sich knieend über die Krippe hinbeugt. In holdester Unschuld, in süssestem Liebreize strahlend, hält sie das Tuch, womit das Kind bedeckt werden soll, zur Seite, damit die Engel es sehen, welche anbetend sich um das Kind drängen. Wie auf diese sieben köstlichen Engelsknaben links, so fällt auch auf den hinter Maria neben Ochs und Esel ins Knie sinkenden und die Hände faltenden h. Joseph ein heller Strahl der Verklärung, in dessen letztem Wiederschein die blasenden und grüssenden Hirten links draussen sich zeigen. Gegenüber dem abgemagerten und kahlen Kopfe Joseph's schaut der alte Hirt mit dem Lamm auf der Schulter gerade und gesund wie ein frommer deutscher Biedermann darein. Maria aber ist ein so innig zartes Bild von Mütterlichkeit und Jungfräulichkeit, so durch und durch Gemüth und Holdseligkeit, wie es nur auf deutschem Boden gefunden werden mag.[2])

2. Italienische Meister.

Auf einem Gemälde von **Agnolo Gaddi** sieht man die h. Jungfrau und den h. Joseph in einem rohen und einsamen Gebäude beisammen. Sie zeigt bedeutungsvoll auf die Krippe hin, in welcher das göttliche Kind liegt, während Joseph auf seinem Stabe lehnt und in tiefes Nachdenken versunken zu sein scheint.

Im berliner Museum befindet sich eine Geburt Christi von **Girolamo di Sancta Croce**, die besonders wegen ihrer schönen Engelknaben berühmt ist. Auch in diesem Bilde sieht man eine namhafte Anzahl derselben mit leicht flatternden Gewändern in der Luft schweben, indem die einen singen und die anderen die Passions-Instrumente halten.[1])

In der Akademie zu Florenz sieht man eine Geburt Christi von **Lorenzo di Credi** — ein Bild von grösseren Dimensionen und in glücklicher Verbindung der Weise Perugino's mit dem feineren Gefühle der Florentiner.[2])

Auf einem schönen Gemälde von **Ribera** im Louvre zu Paris kniet Maria anbetend vor dem Kinde, das auf einer Windel liegt, die auf Stroh gebreitet ist. Joseph, alt, auf seinen Stab gestützt, steht links neben Maria und betrachtet mit Wohlgefallen das Kind. Links neben ihm steht ein betender Hirte und hinter diesem eine Frau mit einer Art Korb auf dem Kopfe, der wahrscheinlich Opfergaben enthält. Hinter Maria steht ein Hirt, das Haupt entblössend und nach dem Kinde schauend. Neben diesem Hirten steht ein Esel. Vor Christus liegt ein Lamm mit zusammengebundenen Füssen auf dem Boden.

In der Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 128) befindet sich eine Geburt Christi von **Federigo Barocio** — eine bekannte Composition von bunter, aber klarer Färbung und von fleissiger Ausführung.[3])

Die h. Nacht ist eines der gelungensten Gemälde des **Annibal Carracci**. Wie auf Correggio's berühmtem Gemälde geht auch hier das Hauptlicht vom Jesuskinde aus und hebt besonders die Hauptgruppe hervor, wo Maria die Decke vom Kinde wegzieht, um dieses einem vor der Krippe knieenden Hirten zu zeigen, während der h. Joseph den Ankommenden den Eingang des halbzerfallenen Gebäudes öffnet. Das Licht einer Fackel, die ein Hirt einem anderen voranträgt, und weiter zurück das noch mattere einer Laterne, die ein Hirt hält, bewirken eine sehr wohlthuende Abstufung der Beleuchtung, die sich in einer Dämmerung verliert. Zwei Engel nahe bei der Krippe betrachten das Kind mit freudiger Bewunderung; der über dem Kinde schwebende Chor musicirender Engel ist wunderlieblich.

1) Vgl. Waagen, Eremitage. S. 170.
2) Vgl. Kugler a. a. O. Bd. I. S. 514.

1) Vgl. Christl. Kunstbl. 1860. S. 140.
2) Vgl. Kugler a. a. O. Bd. I. S. 454.
3) Vgl. Waagen, Eremitage. S. 69.

II. Die Geburt Christi als ein Mysterium.

Will der Künstler die Geburt Christi als ein Mysterium (Geheimniss) darstellen, dann hat er bloss die **Ankunft der Gottheit auf Erden in der Gestalt eines Kindes** auszudrücken und das Motiv ist augenscheinlich einer Textesstelle im Officium der h. Jungfrau: „*Virgo quem genuit adoravit*", entnommen. Das Kind ist hier ein vom Himmel herabgestiegener Gott, und es kann unseres Erachtens nicht wohl etwas Anmuthigeres und Lieblicheres geben als die Art und Weise, in welcher mehrere italienische Künstler diese Idee ausgedrückt haben. Wenn in solchen Gemälden die Oertlichkeit durch den armen Stall oder die rauhe Felsenhöhle ausgedrückt ist, dann wird sie ein Tempel voll Religion und Glorie, wo Engel die Diener, die h. Jungfrau die Anbeterin und Christus die Gottheit ist. Da ist nur sehr wenig Beiwerk zulässig, und soll dasselbe lediglich dazu dienen, anzudeuten, dass das Sujet eine eigentlich sogenannte „Geburt" und nicht etwa bloss die „*Madre pia*" ist.

Das göttliche Kind liegt in diesem Falle in der Mitte des Gemäldes, bisweilen auf einem weissen Tuche, bisweilen auf keinem anderen Lager als auf blumigem Rasen; bisweilen ruht sein Kopf auf einer Weizengarbe, was hier immer das „Brod des Lebens" bedeutet.[1]) Es hält seinen Finger an die Lippe, was bedeutet: „Ich bin das Wort", und blickt gen Himmel, wo die Engel das „*Gloria in excelsis*" singen. Auf einem Gemälde übergibt ihm ein Engel ein Kreuz; auf einem andern hält es dasselbe in der Hand; auf andern ist es ein Nagel oder eine Dornenkrone, welche es in der Hand hält, um seine irdische Bestimmung anzudeuten. Die h. Jungfrau kniet dann auf der einen, der h. Joseph, wenn er überhaupt vorkommt, auf der andern Seite, und häufig vereinigen sich auch noch Engel zum Act der Anbetung oder halten das neugeborne Kind. In dieser poetischen Darstellung des Sujets übertreffen Lorenzo di Credi, Perugino, Francia und Bellini alle anderen Maler, und in der Sculptur haben Luca della Robbia und Donatello die bedeutendsten Meisterwerke geschaffen. Insbesondere wurde Lorenzo di Credi wegen der Art und Weise berühmt, in welcher er es behandelte, und es befanden sich viele herrliche Compositionen von seiner Hand in der florentiner und in anderen Galerieen.

Es gibt Gemälde, auf denen Engel und der Stifter dargestellt sind, wie sie das grosse Geheimniss bewundern und anbeten, wie z. B. auf einem Bilde von Cirro, wo Tobias und der Engel auf der einen und die h. Helena und Catharina auf der anderen Seite dargestellt sind. Auf einem Gemälde von **Francia** (in der Pinokothek zu Bologna) wird das Jesuskind, auf einem Tuche liegend, von der knieenden h. Jungfrau, dem h. Augustin und zwei gleichfalls knieenden Engeln angebetet. Der Stifter Antonio Galeazzo Bentivoglio, für den das Bild gemalt worden, kniet im Pilgergewande da. Er war jüngst von einer Wallfahrt von Jerusalem und Bethlehem nach Hause zurückgekehrt, welche er sich in solcher Weise poetisch darstellen liess, so dass das Bild sowohl als ein Act der Danksagung wie auch des Glaubens gelten kann. Der h. Joseph und der h. Franciscus stehen auf der einen, ein lorberbekränzter Hirt auf der andern Seite. Francia malte nach der Tradition sich selbst als h. Franciscus und seinen Freund, den Dichter Girolamo Casio de' Medici, als Hirten. Auf einer grossen und berühmten Geburt von **Giulio Romano** (im Louvre Nr. 293) stehen der h. Johannes Evangelist und St. Longinus (der mit dem Speer die Seite des Heilandes durchbohrte) als zwei Zeugen der Gottheit Christi — Longinus desshalb, weil er später als Schutzpatron von Mantua verehrt wurde.

Auf einer Darstellung des **Giulio Romano** im Museum zu Paris betet Maria selbst das Kind mit den Hirten an. Das Bild ist sehr schön; der Ausdruck aller Figuren wahr und gut (der h. Johannes Evangelist und der h. Longin stehen hier als Kirchenpatrone im Vordergrunde).[1])

Im **baierischen National-Museum** befindet sich ein geschnitzter Altar, der aus Botzen dahin gelangt ist und die Anbetung des neugebornen Kindes durch Maria und Joseph darstellt. Der Kleine liegt zwischen Beiden und verlangt in reizender Bewegung nach der Mutter. Vier Englein mit offenen Kindergesichtern voll Verwunderung und Freude umknieen den Neugebornen mit dem naiv neugierigen Ausdruck, mit welchem die Kinder ein eben hinzugekommenes Brüderchen begrüssen. Der gemüthliche Ton deutschen Familienlebens klingt aus der Darstellung und gibt selbst den befangenen Bewegungen der Eltern etwas Anziehendes. Durch eine offene Galerie schauen zwei Hirten neben Ochs und Esel in gemeinsamer Andacht hinein. Im Hintergrunde nahen in reicher Landschaft schon die hh. drei Könige mit ihrem Gefolge hoch zu Rosse.[2])

1) „*Ego sum panis ille vitae.*" Joh. VI. 8.

1) Vgl. v. Wessenberg, l. c. II. 12.
2) Vgl. Lübke, a. a. O. S. 543.

1. Niederländische und deutsche Meister.

Auf einem der Flügel des Hochaltars in der Kilianskirche zu Heilbronn (in Würtemberg) ist die Geburt Christi in Holzsculptur dargestellt. Der Künstler hat hier das Nöthige in wenigen Figuren nicht bloss einfach, sondern auch sehr schön ausgedrückt. Das Christuskind ist eben geboren und wird, am Boden liegend, von der Mutter, dem h. Joseph und drei lieblichen herbeigeeilten Engeln verehrt. Maria ist eine der gelungensten Gestalten, welche das XV. Jahrhundert hervorgebracht hat; grossartig, in vollen Formen, neigt sich mit dem Ausdruck des innigsten Dankes das edelgeformte Haupt zur Anbetung. Der landschaftliche Hintergrund ist mässig detaillirt. In der Ferne wird die Geburt Christi den Hirten auf dem Felde verkündet.[1])

Auf dem mittleren Bilde des berühmten Reise-Altars Karl's V. von **Rogier van der Weyden d. Aelt.** sind drei Momente dargestellt, in denen die h. Jungfrau Thränen vergiesst: Thränen der Freude über das neugeborne Kind; Thränen des Schmerzes über den vom Kreuze Abgenommenen, und Thränen der Wonne bei dem Anblicke des von den Todten Auferstandenen. Aber wie verschieden ist jede dieser drei Arten! Auf dem Bilde der Geburt — Flügelbild — sehen wir Maria im weissen Gewande, sitzend auf einer Windel, in ihrem Schoosse das nackte Kind, das freundlich zu ihr aufblickt. Sie lässt die Hände sich wie zum tiefinnersten laut- und zeichenlosen Dankgebete nur leise berühren und zugleich, das Gebet gleichsam vergessend, sinken, im mildesten himmlischen Ausdruck reinster Jungfräulichkeit. Auf einem Stuhle neben ihr der gute alte Nährvater Joseph in dunkelrothem Kleide mit blauer Capuce. Die Umgebung wird von einer Marmorsäulenhalle gebildet, mit grünen und braunen Teppichen belegt und durch Rundscheibenfenster erleuchtet. Oben schwebt ein blauer Engel mit der Krone des Lebens und einem Purpurstreifen, worauf geschrieben steht: *Mulier haec fuit probatissima et munda ab omni labe; ideo accipiet coronam vitae.* In der architektonischen Einfassung die Statuen von Petrus und Lucas an den Säulen, und als kleine Hochreliefs Verkündigung, Besuch bei Elisabeth, Anbetung der Hirten und der Könige und die Beschneidung.[2])

1) Vgl. Lübke, Gesch. d. Plastik. S. 356.

2) Vgl. E. Forster, Gesch. d. deutschen Kunst. Thl. II. S. 87 ff. Das Original dieses herrlichen Bildes ist verschollen; eine sorgfältige Copie befindet sich im Museum zu Berlin.

Im Museum zu Berlin befindet sich ferner ein herrliches Triptychon mit der Geburt Christi von **demselben Meister.** Das Mittelbild zeigt ein verfallenes Gebäude von romanischer Architektur, das zum Theil als Stall benutzt wird. In Weiss gekleidet, von einem blauen Mantel umgeben, kniet die h. Jungfrau auf dem Boden, wehmüthig, mit gesenkten, leise durch die Fingerspitzen sich berührenden Händen nach dem nackt auf dem Boden liegenden neugebornen Knäblein blickend. Das reiche, blonde Haar fliesst ihr über die Schultern herab; eine hohe Schönheit und Seelengüte belebt das Antlitz. Links kniet der h. Joseph in lichtrothem Kleide mit schwarzem Capuceekragen, die Flamme der sehr herabgebrannten Kerze sorgsam vor dem Erlöschen wahrend. Ueber das Kind neigen sich mit Ochs und Esel drei kleine, liebliche Engelgestalten, zu denen noch andere — wie es scheint — von derselben Familie vom Dache des Gebäudes niederschweben. Rechts kniet der Donator des Bildes, Bladolin, der Gründer der Stadt Middelburg, betend mit wagerechter Bewegung der Hände und ganz in schwarzen Sammt gekleidet. In der Landschaft die Verkündigung der Geburt an die Hirten und in der Ferne eine Stadt. Auf dem Flügel rechts knieen im Vordergrunde einer reichen, mit Fluss und Stadt belebten Landschaft die h. drei Könige, von denen einer zwar kein Mohr, aber doch von sehr gelbbrauner Farbe ist; ihre Kronen haben sie auf den Boden gelegt und schauen empor zum Himmel, wo ihnen das Kind wie in einem Stern erscheint. Noch vollständiger wiederholt sich die Erscheinung auf dem Flügel links, wo Kaiser Augustus, von Hofleuten umgeben, in seinem Zimmer durch das Fenster die h. Jungfrau mit dem Kinde in der Höhe erblickt. Die cumäische Sibylle macht ihn auf die Erscheinung aufmerksam, und er schwingt zum Zeichen der Verehrung das Rauchfass derselben entgegen. Die Ausführung des Altars ist von der ganzen Gediegenheit des Meisters und unter allen Werken desselben eines der vorzüglichsten und erhabensten.[1])

1) Nach einer alten Sage fragte der Kaiser Augustus die Pythia, wer nach ihm herrschen werde. Sie antwortete: er solle schweigend sich entfernen, da ein hebräisches Kind, welches über die unsterblichen Götter herrsche, ihr vom Sitze des Orakels zu weichen und in die Unterwelt zu verschwinden gebiete (vgl. *Suidas s. v. „Augustus“*, nach Niceph. Kirchengeschichte. I. 17). So die ältere Sage. Eine neuere, die aber erst im XII. Jahrhundert, und zwar bei Gottfried von Viterbo und bei Martinus Polonus vorkommt, lautet: Augustus habe die Sibylla von Tibur zu sich entboten, um sie über den Antrag des Senates, ihm göttliche Ehre zu erweisen, zu befragen; sie habe ihm aber geantwortet: „Vom Himmel wird der König kommen, der es in Ewigkeit sein wird“; darauf habe der Himmel sich aufgethan und eine wunderbar schöne Jungfrau mit einem Kinde

In der **Pinakothek zu München** befindet sich ein hieher gehöriges Bild von **Hans Hemling**, malerisch und sinnvoll. Die Mutter kniet vor dem göttlichen Kinde, das auf dem Saum ihres Mantels liegt. Zwei kleine Engel betrachten es. Joseph steht etwas seitwärts mit dem Ausdrucke der Verwunderung. Das Ganze ist einfach und voll Wahrheit und Ruhe.[1])

Im Besitze des Hrn. Oberprocurators Bessel zu Cleve befindet sich ein hieher gehöriges herrliches Bild (Oelgemälde), welches Herr E. Forster[2]) dem Wilhelm von Köln, Hotho aber einem unbekannten Meister zuschreibt.

auf dem Arme sei, auf einem Altare stehend, in einer Lichtglorie sichtbar geworden, und zu derselben Zeit hat man eine Stimme vernommen, welche sprach: „Das ist der Altar des Sohnes des lebendigen Gottes", worauf Augustus die Erscheinung anbetete und dem neuen Gotte auf dem Capitolium einen Altar errichtete, der die Aufschrift „*Ara primigeniti Dei*" erhielt, und an derselben Stelle ward nachmals die Kirche „*Ara Cœli*" mit ihrer Treppe von 124 Marmorstufen erbaut, welche allen, die Rom besucht haben, wohlbekannt ist. Seit dem Wiederauftreten der Kunst ist dieses Ereigniss häufig dargestellt worden. Es wurde von Carolini um das Jahr 1340 auf das Gewölbe des Chors der Ara-Cœli-Kirche gemalt. Im XVI. und XVII. Jahrhundert wurde es ein förmliches Lieblingssujet. Es gestattete jene classischen Formen und jene Mischung des Himmlischen und Christlichen in Styl und Costume, welche sowohl den Geistlichen als auch den Künstlern jener Zeit gefiel. Der Beispiele gibt es unzählige; das berühmteste derselben ist unseres Erachtens das Wandgemälde **Baldassar-Peruzzi's**, auf welchem die Figur der Sibylla gewiss sehr majestätisch, alles Uebrige aber höchst gewöhnlich und gemein ist. — Weniger berühmt, aber bezüglich des Geschmacks meisterhaft ist die Gruppe von **Garofalo** im Quirinal. — Auch **Tizian** hat das Ereigniss dargestellt und den Schauplatz nach seiner Weise in eine Landschaft verlegt. — Auf einigen Darstellungen ist der Schauplatz ein Tempel mit einem Altare, vor welchem der Kaiser kniet, nachdem er seinen Lorberkranz und sein Scepter darauf gelegt; die Sibylla deutet nach der Erscheinung, welche man oben durch ein Fenster hindurch sieht. In dieser Weise ist das Ereigniss auf einem grossen Gemälde zu Hampton-Court von Pietro von Cortona dargestellt. Man nimmt gewöhnlich an, dass die sibyllinische Prophezeiung kurze Zeit vor der Geburt Christi, und zwar um dieselbe Zeit Statt gefunden habe, als der Befehl ausging, „dass die ganze Welt beschrieben werden solle".

1) Vgl. v. Wessenberg, a. a. O. Bd. II. S. 31.

2) Vgl. E. Forster, Gesch. der deutschen Kunst, I. 206, und Hotho, Die Malersch. v. Hubert van Eyck etc. I. S. 265.

Eine in Goldgrund gepresste Verzierung hat zwar einige entfernte Aehnlichkeit mit einem W, welches man als Monogramm des Meisters Wilhelm deuten könnte, allein neuere Gründe sprechen dagegen. Die genaueren Umrisse, der bestimmtere Faltenwurf und die feinere Ausführung gehören nicht wie in anderen Gemälden zu den Eigenthümlichkeiten Wilhelm's. Man glaubt zunächst eine Emailarbeit vor sich zu sehen. Der Goldgrund, das milde Weiss der Einfassungen, das saftige Gelbgrün der Gewänder, ihr helles Rosa, Hellblau und Violett, der warme Fleischton, durch Perlgrau nur sanft gekühlt, haben den mildesten Einklang, aber durch das Ganze geht schon ein erhöhterer Ernst, überhaupt ein individuellerer Ausdruck, als Wilhelm zu geben liebt. Auch die Propheten verdeutlichen durch Geberde und Miene bereits die Stellen in ihren Schriften, welche der Meister im Sinne hat; Ezechiel vor der Pforte ist im Gesichtsausdruck besonders gelungen.

Dasselbe soll die keusche Empfängniss und unbefleckte Geburt Christi feiern und umstellt daher Maria's Bildniss in künstlicher Beiordnung theils mit alttestamentarischen Hergängen und Charakteren, theils mit altchristlichen Symbolen, deren mystische Beziehung und Tiefe schwer zu enträthseln sind.

Schon die äussere Anordnung ist verständig berechnet und alterthümlich. Das Mittelbild behält als Grundform das vierblättrige Kleeblatt, in das auf der Winkelspitze stehend zunächst ein Quadrat und in dieses wieder mit der schmalen Seite nach unten ein Oblongum gezeichnet ist. Erst in letzterem sitzt als Mitte die h. Jungfrau gerade aufrecht, zwar lieblich noch, aber feierlicher in sicherer Hoheit als sonst bei Wilhelm und seiner Schule. Perlenkrone und Sternenkranz schmücken ihr Haupt; ihre Füsse ruhen auf der Mondessichel, über die sich der blaue Mantel ausbreitet. Das nackte Kind in ihrem linken Arme scheint eben zur Welt gekommen zu sein. In der Hütte umher sind Joseph und Ochs und Esel. In dem oberen Dreieck folgt die h. Jungfrau, das Einhorn im Schooss als Emblem der Reinheit, unten die brüllende Löwin mit den Jungen, links der Pelikan als Sinnbild des Opfers und rechts der Phönix mit den Flügeln, die der Strahl der Sonne in Flammen setzt. Die Halbkronen des Kleeblattes enthalten als Parallelen des alten Bundes oben Moses mit dem unverdorrten feurigen Busch und Aaron mit blättertreibendem dürren Stabe; unten Gideon, Joa's Sohn, mit dem bethauten Fell und Ezechiel vor der verschlossenen Thür, durch die nur der Herr, ohne sie zu öffnen, gehen konnte. Zwischen den Halbkreisen sind je zwei Propheten; die übrigen Eckräume füllen vier Richter oder Könige.

Auch das Altarbild **Albrecht Dürer's** zu **Colmar** stellt die Geburt Christi als Mysterium dar, indem die Vorderseite des Hauptblattes durch einen über die Spalte der geschlossenen Flügel gemalten Vorhang in zwei Scenen getheilt wird, von denen die eine des Himmels höchste Wundergabe auf Erden, die andere das anbetende Entzücken seiner verklärten Bewohner über das der Erde beschiedene Heil zum Gegenstande hat.

Nämlich auf dem Flügel rechts (vom Zuschauer) erblicken wir in beiläufig natürlicher Grösse die sitzende

Madonna mit dem neugebornen Christuskinde, das sie, auf einem Wickeltuche auf ihrem Schoosse ruhend, hält. Der Kopf der göttlichen Mutter entspricht ganz der Idee reiner Jungfräulichkeit in der einfachen, ihrer selbst unbewussten Schönheit, welche Dürer's Madonnen eigenthümlich bezeichnet. Sie blickt mit stillem Mutterentzücken auf das Kind; blondes langes Haar umfliesst lose ihren weissen Nacken; ein rothes, gross und einfach drapirtes Gewand und darüber ein blauer, von goldenen Spangen gehaltener Mantel bekleiden sie. Das Kind, einen Rosenkranz in den Händchen, ist so zart als richtig gezeichnet und mit so viel Anmuth ausgestattet, als die Darstellung eines neugebornen Kindes von so ausserordentlicher Art nur immer verträgt; die am Kinde stützend aufragenden Finger der Mutter sind sehr graziös gestellt, doch etwas mager und spitzig. Der Ort ist eine freie Landschaft, zunächst einer links befindlichen Hausthür; rechts neben der Madonna blüht ein Rosenstock; zu ihren Füssen stehen eine Wiege, eine Badewanne, ein Topf und noch auf der unteren Stufe der himmlischen Halle des anderen Flügels eine gläserne Flasche. Rechts in der Ferne liegt Bethlehem, und noch weiter im Hintergrunde sieht man die Hirten. Noch in den Wolken links, auf derselben Hälfte, schwebt Gott Vater, verklärt im lichten Sonnenglanze, ganz ätherisch; Engel umschweben ihn, von denen einige, wie Lichtströme der Gruppe entfliessend, sich entweder nach der Madonna oder zur Verkündigung nach den Hirten wenden. Der irdische Theil dieses Flügels ist in bestimmter, fester Zeichnung, klarem, frischem Colorit, voll Natur, in vollem Lichte gemalt, die Fleischpartieen insonderheit durchaus ohne starke Schatten und dennoch warm und wahr heraustretend, was diesem Gemälde eine eigenthümliche Klarheit, etwas Unbegreifliches, schwer Auszusprechendes verleiht. Nur sind hier die Umrisse der Gesichter etwas stark angegeben, vielleicht um in der Entfernung eines Altarblattes nicht unbestimmt zu erscheinen.

Auf der andern Hälfte, links, öffnet sich die himmlische Halle, offene gothische Bodenlauben mit Blumengewinden reich verziert. Vor, unter und über der Halle sind die lobpreisenden himmlischen Chöre, die grösseren Engel knieend und auf Lauten und anderen Saiteninstrumenten musicirend; die unzählige Menge kleinerer überall schwebend, um und über der Halle, bis hoch in den Lüften. Ueber einem einzelnen hervortretenden Bogen kniet in reichster Bekleidung, die Krone auf dem Haupte, die Himmelskönigin selbst, in Anbetung versunken vor dem unaussprechlichen Wunder, zu dem die himmlische Allmacht sie erkoren und deren irdische Wirklichkeit ihr gegenüber dargestellt ist. Diese ganze Himmelsscene ist in demselben ätherischen, zerfliessenden Sonnenglanze, in demselben warmen Lichtduft, wie auf der anderen Hälfte der Gott Vater. Es ist in diesem ganzen Theil eine Erhabenheit, eine Geistigkeit der Zeichnung, eine mit dem ruhigen Colorit der andern Hälfte unbegreiflich contrastirende Zauberbeleuchtung, wie sie nur einer Verzückung der lebhaftesten Einbildungskraft möglich sein konnte. Diese himmlischen Figuren sind alle in einem viel kleineren Maassstabe als die Madonna. Ausserdem verbindet oberhalb die Erscheinung Gottes das irdische Bild in Verhältniss und Ton mit der himmlischen Scene, welche auch unterhalb durch die auf der Stufe der Himmelshalle aufstehende Glasflasche und die noch auf diese Seite hinübergemalte Badewanne mit der irdischen im Zusammenhang steht. [1])

Von **Hans Holbein d. J.** ist das Bild in der Universitäts-Capelle des Münsters zu Freiburg i. Br. merkwürdig. Der Mond blickt durch zerrissenes Gewölk. Das Hauptlicht geht vom Kinde aus, das in einer weiten Halle, von fünf Engeln umspielt, auf einer Wiege ruht. Joseph und Maria neigen sich zu ihm herab, und ein alter Hirt beugt sich um eine Säule in einer Beleuchtung, welche ganz vortrefflich ist. Hinter Maria brennt ein kleines Feuer, und in der Ferne verkündet ein Engel den Hirten die Geburt. [2])

Auf einem der Flügel des Altars in der Kirche auf dem Heerberge, einem kleinen Orte in Würtemberg,

1) Vgl. Cotta'sches Kunstblatt. Jahrg. 1820 ff. 104. Nr. 413 ff.
Auf einem Stiche Albr. Dürer's ist die Geburt des Heilandes auf nachstehende Weise dargestellt: Unter der Halle eines hohen Fachhauses, das, in Steinruinen hereingebaut, selbst schon wieder zu verfallen beginnt, ruht auf einem mit wenigem Stroh bedeckten Quadersteine das Kind, vor dem die h. Jungfrau anbetend kniet. Joseph hat eben Wasser aus einem Ziehbrunnen geschöpft und giesst es voll sorgsamer Geschäftigkeit in einen Krug. Weiter nach hinten gelegen, erblickt man den Stall mit Ochs und Esel; ein Hirt tritt aus jenem eben zur Anbetung hervor. Durch ein halb abgebrochenes Thor sieht man in eine freie Landschaft, über welcher noch der Engel der Verkündigung schwebt.
Störend wirkt in dieser Darstellung die Anwendung der Baulichkeiten, wodurch die Figuren in den Hintergrund gedrängt werden. Hat man diese aber herausgefunden, dann ergibt sich ein Bild edelsten deutschen Humors, in welchem der Himmel sich in die Armuth der Erde schickt, durch deren Genügen aber mit vollem Behagen erfüllt wird. Vgl. Eye, Leben und Werke Albr. Dürer's. S. 183.

2) Vgl. Heinr. Schreiber, Gesch. und Beschreibung des Münsters zu Freiburg i. Br. S. 283.
v. Wessenberg, a. a. O. Bd. II. S. 4.

ist die Geburt Christi von **Bartholomäus Zeithlom** als Mysterium dargestellt zu sehen — eines der vorzüglichsten Bilder des Meisters.[1])

2. Italienische Meister.

An der Kanzel in der Kirche S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja ist u. A. auch die Geburt Christi dargestellt. Die Maria ruht hier als Königin mit Diadem und Schleier auf dem Lager und beugt sich liebevoll vor, um ihr Kind den anbetenden Königen darzureichen — eine Arbeit voll Anmuth.[2])

Auf einem hieher gehörigen Bilde **Luini's** liegt das Kind mit umstrahltem Haupte auf einer über Stroh gebreiteten Leinwand. Maria kniet anbetend vor dem Kinde, bei welchem zwei gekleidete Engel knieen, der eine geigend, der andere auf der Flöte spielend. Hinter den Engeln sieht man die Köpfe von Ochs und Esel. Hinter Maria steht Joseph, fromm die Hände auf der Brust zusammenlegend. Der Ausdruck aller Gesichter ist höchst gemüthlich. Der Schauplatz ist ein offener, zerfallener Stall mit einem Strohdach. In der Ferne sieht man Schafe und Hirten; oben einen Engel in der Glorie.[3])

Noch müssen wir eines hieher gehörigen Bildes wegen seiner ausserordentlichen Schönheit gedenken. Wir meinen nämlich ein Gemälde von **Lorenzo di Credi**, welches sich im Pitti-Palast zu Florenz befindet. Auf demselben liegt das Jesuskind auf einem Theil des Schleiers der h. Jungfrau auf dem Boden und hält einen Vogel in der Hand. Im Hintergrunde wirft der wunderbare Stern einen perpendiculären Lichtstrom auf die Erde herab und weiterhin sieht man die Hirten; auf der anderen Seite sitzt der h. Hieronymus (vielleicht, weil er zu Bethlehem seine Wohnung aufgeschlagen hat) nebst seinem Löwen.

Von allen als Mysterium behandelten Geburten ist eine der schönsten die von **Sandro Botticelli** in der Sammlung Young Atley's zu London, welche in der That eine Art Lobgesang auf die Geburt Christi ist und in Musik gesetzt werden könnte. In der Mitte befindet sich hier eine Hütte, neben welcher die h. Jungfrau knieend das Kind anbetet, das den Finger am Munde hat. Den h. Joseph sieht man ein wenig weiter hinten, wie in Nachdenken versunken. Rechts stellt der Engel drei mit Oelzweigen bekränzte Personen (vermuthlich Hirten) vor; links befindet sich eine ähnliche Gruppe. Auf dem Dache der Hütte singen die drei Engel mit Oelzweigen in den Händen das „*Gloria in excelsis.*" Ueber denselben sieht man zwölf Engel, Oelzweige haltend, im Kreise tanzen. Im Vordergrunde, am Rande des Gemäldes, sieht man, wie drei Figuren sich aus den Flammen des Fegfeuers emporschwingen und von Engeln empfangen und umarmt werden. Bei all seiner phantastischen Anmuth und Trockenheit der Ausführung ist das Bild gleichwohl voll religiösen und poetischen Sinnes. Die Einführung des Oelzweiges und der erlösten Seelen können den Frieden auf Erden und den guten Willen gegen alle Menschen ausdrücken, oder der Oelzweig kann jene Periode des allgemeinen Friedens auf Erden bezeichnen, in welcher der Fürst des Friedens in die Welt gekommen ist.

Auch das herrliche Bild **Petro Perugino's** in der Münchener Pinakothek kann hieher gerechnet werden.

Maria steht auf demselben in der Mitte, zur Rechten St. Johannes, zur Linken St. Nicolaus, der Bischof. Alle senken den Blick vor sich hinab zur Erde auf das Christuskind, das zu ihren Füssen liegt. Es ist unmöglich, irgend einer Scene ein sichereres Dasein zu geben und ernster und feierlicher sie in der Gegenwart zu fixiren, als es hier geschehen ist.

Maria, zart und anmuthig die Hände faltend, ist in Andacht völlig aufgelöst. Voll Demuth hingezogen zum holden, einzigen Lieblinge ihres Herzens! St. Johannes theilt mit ihr denselben Erguss der Andacht, dieselbe Empfindung, doch individuel verschieden. In Ehrfurcht neigt sich sein Haupt; es beugt in Demuth sich der Geist vor dem unendlichen Geiste. Der Bischof mit Inful und Stab — er hält ein Buch — welch eine ehrwürdige Gestalt, wie fest und männlich ernst er aussieht — eins mit sich — und wie abgeschlossen sein Innerstes zur Ruhe und zum ewigen Frieden! Sein Blick weilt in tiefer Betrachtung auf dem Kinde. Und nun das Kind selbst, das in sich wie in einem Brennpuncte alle Strahlen der mütterlichen Empfindung aufnimmt und

1) Vgl. Waagen, Handb. der deutschen und niederländ. Malersch., Bd. I. S. 187, wo sich (S. 188) eine Abbildung in Holzschnitt befindet. Steindrucke sind von diesem Bilde im J. 1845 vom Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben veröffentlicht worden.

2) Vgl. Lübke, Plastik. S. 452.

3) Vgl. v. Wessenberg, a. a. O. Bd. II. 4.

dahin auch wieder zurückstrahlt. Wie gerührt erkennt es nicht die fromme Huldigung Mariens und der beiden Heiligen! Zarte Blümchen umspriessen es; da eines und dort, und hier wieder eines, so recht zufällig und in Unschuld, wie von Kindern gepflanzt, und doch wieder absichtlich, als hätten sie damit ihre Liebe und Verehrung bezeigen wollen.

So steht Alles in sinniger Wechselbeziehung und ist in mildem Ernst der Empfindung zur Einheit eines Ganzen völlig abgeschlossen.

Die Strenge in den Umrissen und in den Gewändern entbehrt nicht des zarteren Fleisses der Linien, nicht graziöser Ausbeutungen mit anmuthiger Bewegung der Glieder. Die leichte, bis auf die Contouren hinein durchsichtige Behandlung, die anscheinende Unbestimmtheit im Auftrage einer durchgängig gebrochenen harmonischen Färbung sagen Perugino's früherer Epoche zu, der wir hierin vor der späteren den Vorzug geben, in welcher er zwar künstlicher, aber auch zuweilen härter und weniger zusammenstimmend in den lauteren Tönen seines Colorites geworden ist.[1])

Eben so gehört auch das berühmte Bild **Perugino's** in der fürstlich liechtenstein'schen Galerie zu Wien hieher.

Die Composition dieses herrlichen Werkes ist sehr einfach, aber von ungemeiner Anmuth. Die Madonna kniet mit gefalteten Händen vor dem Kinde, das auf einem Kissen sitzt und von einem Engel gehalten wird. Im jungfräulichen Antlitz der Mutter drücken sich Liebe und himmlisches Entzücken über die Gewissheit aus, dass die Zeit der Verheissung gekommen. Man erkennt aus der ganzen Stellung, dass ihre Anbetung in Betrachtung übergegangen und in ein einziges Gefühl, welches ihr ganzes Wesen durchdringt. Die Gestalt ist edel, eben so die Draperie, an welcher bloss Kleinigkeiten in den Umrissen auf die frühere Zeit bindenten. Das Kind schaut nach oben, es erkennt schon seine Abkunft und seine Bestimmung; aber seine Lage, seine Bewegung sind seinem Alter angemessen. Man sieht, Meister Pietro war erfüllt von seinem Gegenstande und ging zugleich mit grosser Ueberlegung dabei zu Werke. Der Engel hat angenehm jugendliche Formen, im Gewand aber hielt sich der Maler noch an die alten Vorbilder. Den Hintergrund bildet eine Landschaft.[1])

1) Von diesem herrlichen Bilde gibt es eine vortreffliche Abbildung in Lithographie von Strixner.

Vgl. Cotta'sches Kunstblatt. Jahrg. 1821 ff. 19. Nr. 39 u. 40.

In der *Sala Capella del Cambio* zu Perugia[2]) befindet sich ein die Geburt darstellendes sehr schönes Frescogemälde von **Pietro Perugino.** Das Kind ruht hier lächelnd auf einem auf der Erde liegenden Polster. Links knieen einige Hirten, hinter ihnen die Madonna, rechts der h. Joseph; im Hintergrunde zerstreute Hirten in frommer Stellung. Ueber dem Ganzen stehen wunderschöne Engel in parabolischer Glorie.

In einer inneren Capelle des Klosters *S. Francesco del Monte* bei Perugia befindet sich eine vortreffliche, aber leider schon sehr beschädigte Geburt Christi in einem Halbrund, von **Perugino.** Das Kind liegt in der Mitte, auf dem Boden hinter ihm knieen zwei Hirten, zu beiden Seiten Maria und Joseph. Das Kind ist hier überaus lieb und zart, die Madonna sehr würdig und schön. Es ist dies eine Anordnung, welche, wenn auch mit Modificationen, sowohl vom Meister selbst als auch von seinen Schülern vielfach wiederholt wurde und die für die ganze Schule charakteristisch ist.[3])

1) Dieses Bild ist höchst schätzbar nicht nur als eines der trefflichsten Werke des wackeren Pietro, aus welchem man den Umfang seines grossen Kunstvermögens so ziemlich ermessen kann, sondern auch desshalb, weil sich darin vollständig nachweisen lässt, was Raphael aus einer solchen Schule mitnehmen konnte und was er noch durch eigene Kraft erwerben musste. Wenn man in den Schöpfungen Perugino's noch eine gewisse Beschränktheit findet, so darf man die Ursache davon weder im Mangel des Gefühls, noch klarer Naturanschauung suchen; sie erscheint vielmehr als eine Folge zu genauer Anhänglichkeit an den alten, durch die Religion geheiligten Typus, und selbst die scheinbar technische Befangenheit mag ihren Grund — zum Theil wenigstens — in jenem Festhalten an ehrwürdigen, durch Traditionen überlieferten Formen haben. Aber es dürfte sehr die Frage sein, ob Perugino den Begriff der Madonna, der wohl noch nie erschöpft worden, nicht in einigen Merkmalen strenger aufgefasst habe, als sein übrigens mit Recht gefeierter Schüler, der uns meist nur entweder die Himmelskönigin oder die liebende Mutter zeigt, während wir bei Perugino mehr die reine, demuthsvolle Magd des Herrn finden. Vgl. Cotta'sches Kunstblatt. Jahrg. 1826 Nr. 5. S. 19.

2) Diesen Saal und die daranstossende Capelle zu besuchen, sollte kein Kunstfreund, der nach Perugia kommt, verabsäumen; denn hier kann die Schule, aus welcher der grösste aller Maler (Raphael) hervorgegangen, so genau wie vielleicht an keinem anderen Orte erkannt und studirt werden.

3) Vgl. Kugler, a. a. O. Bd. I. S. 470.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Köln. Die Pfarrkirche St. Maria in der Kupfergasse hat in räumlicher Beziehung schon längst nicht mehr dem Bedürfniss für die in den letzten dreissig Jahren in stetiger Progression steigende Einwohnerzahl entsprochen. Als im Jahre 1802 die neue Pfarreintheilung der Stadt Köln vorgenommen und die Klosterkirche der Nonnen in der Kupfergasse zur Pfarrkirche für einen Theil der alten Pfarrei St. Maria-Ablass und einen Theil der St. Columba-Pfarrei bestimmt wurde, hatte dieses Gotteshaus hinreichenden Raum für die damalige Seelenzahl; jetzt aber, wo die Zahl der katholischen Pfarrinsassen fast um das Doppelte gestiegen ist, war eine Erweiterung der genannten Kirche zur unabweisbaren Nothwendigkeit geworden. Nur konnte man über die Art dieser Erweiterung in Zweifel sein: sollte ein Vorbau am Kircheneingange nach der Schwalbengasse hin, oder ein Ausbau über das Chor hinaus nach Süden, oder eine Erbreitung nach dem Quadrum in westlicher Richtung vorgenommen werden? Alle drei Erweiterungsarten kamen in Vorschlag und in Frage: alle drei hatten ihre Vorzüge und ihre Bedenken, ihre Fürsprecher und ihre Gegner. Der Kirchenvorstand nahm die Sache nicht leicht. Nach reiflicher Ueberlegung entschied er sich für einen Ausbau nach Westen. Dieser Ausbau ist vollständig fertig gestellt, und der Augenschein zeigt, dass man das Richtige getroffen, als man sich für die in der angegebenen Weise vorgenommene Aenderung entschied. Die beiden alten Sacristeien so wie ein Theil des Betsaales sind zur Kirche gezogen, und der ganze Kirchenraum hat etwa um die Hälfte des alten Kirchenschiffes gewonnen. Der neue Bautheil, der durch Oberlicht erleuchtet wird, macht einen ungemein freundlichen und gefälligen Eindruck, und steht zum Ganzen in der schönsten Harmonie. Wer von dem vorgenommenen Anbau nichts weiss, muss glauben, die ganze Anlage, wie sie sich jetzt zeigt, sei vom ersten Baumeister in dieser Weise geplant worden. Eine neue Sacristei wird unmittelbar hinter dem Chor gebaut, und nach deren Fertigstellung wird der jetzt als Sacristei benutzte Betsaal seinem ursprünglichen Zwecke wiedergegeben werden. Es erübrigt noch, dass für die Kirche einiges neues Mobilar, welches mit dem schönen Schnitzwerk an der Bekleidung der Capelle im Einklang stehen müsste, beschafft wird. Wie man vernimmt, soll der Kirchenvorstand auch mit dem Gedanken umgehen, die Kirche mit gemalten Fenstern zu versehen. Wir zweifeln nicht, dass die gelungenen baulichen Aenderungen das Ihrige dazu beitragen werden, die Beliebtheit, deren die Kupfergassen-Kirche sich erfreut, noch zu erhöhen.

Bis zur allgemeinen Aufhebung der Klöster durch die Franzosen im Jahre 1798 gehörte die genannte Kirche zum Kloster der Carmelitessen-Nonnen in der Kupfergasse. Diese klösterliche Stiftung reicht nicht höher hinauf, als bis in die Zeit des dreissigjährigen Krieges. Im Jahre 1630 waren einige Carmeliterinnen, denen in Holland der Aufenthalt gekündigt worden, nach Köln geflüchtet und hatten in dem in der Dom-Immunität gelegenen Hause Virneburg ein Oratorium eingerichtet. Im Verlauf von fünf Jahren hatte sich die Zahl der Mitglieder auf zwanzig vermehrt, und die Nonnen waren genöthigt, sich nach einer geräumigeren Niederlassung umzusehen. Sie erwarben das in der Nähe des Neuenarer Hofes gelegene Haus der adeligen Familie von Binsfeld, legten dasselbe nieder und erbauten an der Stelle desselben Kloster und Capelle. Grossen Ruf erhielt die Capelle durch das gnadenreiche Muttergottesbild, und so erschien sie bald zu klein. Die Nonnen, welche sich der Gunst vieler hohen und fürstlichen Familien erfreuten, wandten sich zur Erlangung einer grösseren Kirche um ein Fürwort an die Kaiserin. Diese ersuchte unter dem 14. Juni 1704 den Rath der Stadt Köln, dem Wunsche der Carmeliterinnen zu willfahren und denselben einen kleinen Platz zur Erbauung einer Kirche einzuräumen. „Als die Kaiserin sich dafür verwendet," heisst es in einem Protocoll vom Januar 1705, „dass den Carmeliterinnen in der Kupfergasse ein Plätzchen zum Bau der Kirche überlassen werde, hat der Rath den Fundamental-Gesetzen hiesiger Stadt, wie auch den mit gesammten Zünften und Gaffeln gemachten Schlüssen, ohne die löbliche Gemeinde in dieser Sache nichts verfangen wollen, und hat für nöthig erachtet, es an gesammte Zünfte und Gaffeln gelangen zu lassen, gestalten am nächsten Samstag sich zu versammeln und darauf am 5. Februar ihre Vierundvierziger in Rathsstatt zu schicken, und über oben angeführtes allergnädigstes Ansuchen *per majora* schliessen zu helfen." Inzwischen war ein erneutes Schreiben von der Kaiserin eingelaufen. In der Versammlung vom 5. Februar wurde auf Grund des Gutachtens des Syndicus Hartzheim beschlossen, dem Wunsche der Kaiserin zu willfahren und den Carmeliterinnen das neben ihrem Kloster gelegene Plätzlein, etwa ein Viertel-Morgen, für dies Mal *et citra ullam consequentiam* zu überlassen und abzutreten. Am 25. November wurde beschlossen, „das von der hochwürdigen Mutter der Discalceatessen in der Kupfergasse an Ihre hochfürstliche Durchlaucht zu Sachsen abgelassene, und von der genannten Durchlaucht dem Herrn Bürgermeister *intercedendo* recommandirte Schreiben, worin die zu ihrem Kirchenbau nöthigen Hausteine auswendig verfertigen zu mögen anverlangt wird, *ad deliberandum* zur Schickung zu verweisen." Accise und Krahnengeld wurde den Nonnen von ihren Hausteinen erlassen. Bei der Ausführung des Baues kamen sie der Strasse zu nahe. „Auf vorgebrachte Delineation", heisst es im Protocoll vom 30. April 1706, „des in der Kupfergasse zur Ausführung kommenden Baues und dabei geschehener Erinnerung, dass der gemeinen Strasse zu nahe getreten wäre, wird allen dasigen Werkleuten mit dem Bau fortzufahren untersagt, dabei sollen dieselben vorbeschieden und gefragt werden, wie sie den wider die beschworene Bauordnung begangenen Excess zu entschuldigen vermögen." Im Mai wurde der Weiterbau gestattet unter der Bedingung, dass ein anderer Meister als Conrad Flostorf ihn leite. Am 17. Mai hob der Rath das gegen Flostorf gerichtete Verbot wieder auf und gestattete ihm die weitere Fortführung des Kirchenbaues, wenn er 200 Gulden Strafe bezahle. Am 28. Mai ermässigte der Rath die Strafe auf 100 Gulden. Am 11. October 1707 wurde den Nonnen erlaubt, zum Behuf ihres Kirchenbaues eine Collecte von Haus zu Haus abzuhalten. Die schönen Schnitzarbeiten der Capellenbekleidung, so wie der gewaltige Rococo-Hochaltar wurden aus Mitteln, welche Privat-Wohlthäter zur Verfügung stellten, ausgeführt.

R. B. **Leipzig.** In den Tagen vom 1. December d. J. ab kommt in dem bekannten Kunst-Auctions-Institute von C. G. Boerner in Leipzig die Kunstsammlung des verstorbenen Dr. A. Andressen, eines um die Kupferstichkunst vielfach verdienten Mannes, zur Versteigerung. Dieselbe ist sehr reich an freien Maler-Radirungen, welche A. besonders liebte, vorzugsweise gesammelt und in seltener Vollständigkeit zusammengebracht hat. Es finden sich darin viele Blätter von höchster

Seltenheit. Der Grund zu dieser Sammlung wurde in Nürnberg gelegt, wo A. bekanntlich fünf Jahre lang im Germanischen Museum arbeitete, dann in Leipzig in dem Kunst-Auctions-Institute von Rudolph Weiss und durch persönlichen Verkehr mit vielen Künstlern bedeutend erweitert. Sie ist im Wesentlichen der Apparat für Andressen's wissenschaftliche Arbeiten. — An die Sammlung der Maler-Radirungen schliessen sich eine Sammlung von etwa 1800 Künstler-Portraits, die wohlgeordneten Collectionen Andressen's für projectirte neue Werke (darunter ein Lexikon deutscher Künstler und ein Lexikon nürnberger Künstler) und eine kleine Bibliothek von Werken über Kunst. — Der von C. G. Boerner zum Zwecke der Versteigerung ausgegebene Katalog ist mit der bekannten Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt gearbeitet und sehr sauber ausgestattet, auch mit einer kurzen Biographie des der Wissenschaft viel zu früh verstorbenen fleissigen Gelehrten und liebenswürdigen Mannes versehen.

Hildesheim. Der verstorbene Bischof von hier besass eine sehr zahlreiche Sammlung von Oelgemälden, Antiquitäten aller Art, ferner einige Manuscripte und eine Anzahl von Incunabeln. Die überwiegende Anzahl der Gemälde hat nur geringen Werth; es befinden sich darunter aber auch einige seltene Kunstwerke, besonders einige Niederländer und ein echter Fiesole. Das Domcapitel, dem die Ausführung des Testaments übertragen ist, wünscht wo möglich diese ganze Hinterlassenschaft an einen Käufer zu veräussern, soll indessen auch bereit sein, gewisse leicht sich ausscheidende Gruppen von Gemälden zu verkaufen, und würde auch auf den Fiesole allein Gebote annehmen.

Wiesbaden. Der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden hielt kürzlich seine Generalversammlung ab. Der Verein besteht seit 27 Jahren und zählt 688 Mitglieder. Im abgelaufenen Vereinsjahre wurden in der permanenten Ausstellung 234 neue Bilder und Kunstwerke anderer Art zur Anschauung gebracht. Die Statuten der Gesellschaft, die den gegenwärtigen Verhältnissen nicht mehr entsprechen, sollen demnächst abgeändert werden. Der Verein bezieht einen ansehnlichen Zuschuss aus öffentlichen Mitteln und verwaltet zugleich die Gemäldegalerie, welche Staatseigenthum ist. Diese Galerie stammt mit Ausnahme der neueren Bilder von dem 1837 in Frankfurt verstorbenen Geh.-Rath von Gerning her, der seine sämmtlichen Sammlungen, die er indessen bedeutend überschätzte, 1829 gegen eine Leibrente an Nassau abgetreten hatte. Ein Katalog der Sammlung, die auf grossen Werth leider keinen Anspruch machen darf, erschien vor vier Jahren. Dieses Verzeichniss stützt sich noch auf die sehr freigebige Nomenclatur von Gerning selbst, ohne irgendwie die Resultate der neueren Kunstforschung zu beachten. Von einer Kupferstichsammlung sind geringe Anfänge vorhanden. Die Anschaffung von Braun'schen Photographieen, die doch für das Studium der modernen Kunst unentbehrlich sind, wurde schon öfters empfohlen; eben so, dass der Vorstand auf eine grössere Reichhaltigkeit der permanenten Ausstellung Bedacht nehmen möge. In dieser Hinsicht sind uns die frankfurter Ausstellungen, die von den ersten Malern beschickt werden, bedeutend überlegen. Die nächste Generalversammlung, welche sich mit der Revision der Statuten beschäftigen soll, wird wohl Veranlassung geben, die nöthigen Reformen innerhalb des Vereins anzubahnen.

Petersburg. In Petersburg will man ein Portrait von Holbein aufgefunden haben. Die Tagesblätter berichten darüber u. A.: Unter einer Sammlung alter Bilder fand ein Privatmann in St. Petersburg ein kleines Männerportrait, 1 Fuss hoch, ¾ Fuss breit, nachgedunkelt, von Staub und Schmutz überzogen, auf Holz gemalt, welches rissig und vielfach wurmstichig war. Er erkannte in dem Bildniss eine Meisterhand, kaufte es für geringes Geld an, übertrug es auf Leinwand, reinigte und versah es mit frischem Firniss, der dem alten Bilde beinahe zu jugendlich zu Gesichte steht. Kenner, namentlich Personen, welche zur Zeit jenes berühmten Streites zwischen der Dresdener und der Darmstädter Madonna die ganze Holbein-Ausstellung zu Dresden gesehen haben, wollen auf den ersten Blick den Pinsel von Hans Holbein erkannt haben. Es fehlt ihm nicht der als charakteristisch für Meister Hans geltende grünlich-graue Hintergrund (?), es fehlt nicht das Monogramm H. H., welches übrigens nachgeahmt werden kann, aber es fehlt dem Bilde auch nicht der Zug geistiger Verwandtschaft, welcher auf Holbein oder dessen Schule (?) hindeutet. Das Portrait stellt einen Mann in mittleren Jahren, einen Gelehrten aus dem deutschen Mittelalter, dar, etwas eckig und hager, aber voll Leben und Geist in dem blauen Auge, und trotz der mageren Wange und des etwas dünnen Halses mit der Farbe der Gesundheit im Angesicht. Die Fleischtöne sind ganz besonders schön und natürlich und gleichwohl von charakteristischer Besonderheit, wie sie dem Meister Holbein eigen. Der Kopf ist mit einer mittelalterlichen, barettartigen Tuchkappe bedeckt, ähnlich wie sie Melanchthon auf seinen Bildern trägt. Eine schwarze Tuchnadel mit einem eben solchen Tuchlappen an der Seite angebracht, hält man für das Zeichen des Doctors. Ein grauer Rock mit schwarzem Pelzkragen bildet den unscheinbaren Anzug. Das Gesicht ist in feinster, vollendetster Manier ausgeführt, Hals, Haar und Kleidung viel weniger, so dass diese Theile als unvollendet oder von einem Schüler gemalt gelten müssen.

Madrid. Einer der letzten Acte des Königs Amadeus von Spanien war die Gründung eines national-chalkographischen Institutes, welches vornehmlich den Zweck hat, die dem Staate gehörenden Platten von Neuem abzudrucken, die Kunst des Kupferstiches in Spanien durch Ausführung von Stichen nach den berühmtesten in Spanien befindlichen Gemälden spanischer Meister zu fördern und eine Sammlung von Portraits der verdienstvollsten und gefeiertsten Spanier anzulegen. Da hier in ersterer Beziehung von einer Speculation nicht die Rede sein kann, so sind denn auch viele Blätter zu sehr billigen Preisen durch dieses Institut zu beziehen. Las Meninas von Velasquez kosten nur 6 Francs; Maria, dem h. Ildefonso erscheinend, von Murillo, nur 10 Francs; die 80 Caprices von Goya, nur 40 Francs u. s. w.

(Diese Nummer erscheint ohne artistische Beilage.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.

Organ für christliche Kunst
herausgegeben und redigirt von
J. van Endert in Cöln.
Organ des christlichen Kunstvereins für Deutschland.

Das Organ erscheint alle 14 Tage, 1½ Bogen stark, mit artistischen Beilagen

Nr. 24. Köln, 15. December 1873. XXIII. Jahrg.

Abonnementspreis halbjährlich d. d. Buchhandel 1½ Thlr., d. d. k. preuss. Post-Anstalt 1 Thlr. 17½ Sgr.

An die verehrlichen Abonnenten und Mitarbeiter.

Beinahe ein Vierteljahrhundert hat das „**Organ für christliche Kunst**" seinen Bestand sich erkämpft, auf der einen Seite getragen von der dankenswerthen Sympathie altbewährter Freunde und Gönner, von denen Mancher seit der Gründung in der uneigennützigsten Weise dem Blatte treu geblieben, auf der anderen Seite ringend mit widrigen Verhältnissen, die eben sowohl in der Kostspieligkeit einer solchen Unternehmung als in dem engen Umkreis der dafür Interessirten ihren Grund haben. Wie die Schwierigkeiten von Jahr zu Jahr trotz alles Muthes und aller Anstrengung zu ihrer Bekämpfung sich mehrten, mag auch dem mit den speciellen ökonomischen Verhältnissen eines solchen Blattes weniger Vertrauten sich daraus ergeben, dass die Mittel zur Herstellung in den letzten fünfzehn Jahren sich um das Doppelte, ja, in mancher Beziehung um das Dreifache vertheuerten, andererseits aber eine Erhöhung des Abonnementsbetrages oder eine Minderung des in jeder Nummer Gebrachten unthunlich erschien.

Nur durch das einmüthige und freundschaftliche Zusammenstehen von Verleger und Herausgeber, die in dem Bewusstsein einer guten Sache zu dienen seit Jahr und Tag mit stets wachsender Zubusse von Arbeit und Geld das Unternehmen gehalten, war es möglich, das Blatt bis zum Ende des dreiundzwanzigsten Jahrganges zu führen. Nunmehr sind beide Unterzeichnete an der Gränze angekommen, wo mit der Weiterführung eine unerlaubte Selbstbeschädigung beginnen würde. Es erübrigt also nur noch, allen Gönnern, Mitarbeitern und Abonnenten von nah und fern (wir hatten dieselben im grossen Deutschen Reich, auch in anderen europäischen Ländern, ja, über den Ocean hinaus, aber leider nur vereinzelt, denn der Kreis war und blieb klein) in freundlichem Abschiedsgruss für das dem Blatte geschenkte Wohlwollen zu danken und hiermit die letzte Nummer in deren Hände zu legen.

Köln, den 15. December 1873.

Der Verleger:
Mich. DuMont
Firma: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung.

Der Herausgeber:
Dr. Jos. van Endert.

Zum Mainzer Dombau.

Wir sind in der Lage, nachstehende Actenstücke bezüglich des Dombaues mitzutheilen. Das erste enthält den Bericht des Herrn Dombaumeisters **Cuypers** über den Fortgang der Herstellungsarbeiten im laufenden Jahre, das zweite ist der begleitende Bericht zu dem Project über den Ausbau der östlichen Chorpartie des Domes, welches unter dem 18. d. Mts. vom Hochwürdigsten Herrn Bischof und dem Domcapitel endgültig angenommen wurde.

I.

Mainz, den 11. November 1873.

An das Hochwürdige Domcapitel.

Bericht
des
Dombaumeisters über das Baujahr 1873.

Indem ich mich beehre, über das abgelaufene Baujahr zu berichten, schicke ich, der Vollständigkeit wegen, die Angabe dessen voraus, was an dem Dombau unter der Leitung meines Vorgängers, des Dombaumeisters Herrn Wessicken, vom Beginn des Jahres bis zur Uebernahme der Geschäfte durch mich im Anfange des Monates Juni geschah.

Nachdem mit dem Schlusse des vorigen Jahres die Aushebung des innerhalb der Krypta des Ostchores aufgeschütteten Bodens vollendet worden war, wurde die Herstellung der Wandarchitektur der Krypta begonnen. An einzelnen Stellen war die Erneuerung der Basamente oder deren Ausbesserung nöthig, im Ganzen dagegen blieben sowohl die Wandverkleidung als die vorliegenden Pilaster und Halbsäulen unberührt, da diese Theile sämmtlich wohl erhalten waren und eine unmittelbar anschliessende Ergänzung der fehlenden Theile gestatteten.

Mit der Erneuerung der Seitentheile wurde die mühevolle und zeitraubende Herstellung der drei ostwärts gelegenen Kryptafenster begonnen und diese bis auf die äussere Umrahmung vollständig zu Ende geführt; die Kryptaarchitektur war bei meinem Eintreffen so weit gediehen, dass alle Pilaster und Halbsäulen sammt den Capitälen und Kämpfern vollendet und die Schildbogen aufgesetzt waren. Daran schloss sich noch die Aufmauerung der Kappen und die Erneuerung der Wandverkleidung mit Hausteinen, zwischen der von meinem Vorgänger projectirten Bodenhöhe und der alten Höhe des Chorbodens. Gleichzeitig wurden nach dessen Anordnung die freistehenden Säulen der Krypta nebst den zugehörigen Theilen einschliesslich der Gurtsteine gerichtet. Ich glaubte jedoch von der Fertigstellung der mittleren Theile der Krypta und deren Einwölbung Abstand nehmen zu sollen, weil auf diese Art der für die Förderung der Restaurationsarbeiten im Innern der Wölbung so nothwendige Werkgang durch das Mittelfenster vorläufig noch benutzbar bleibt. Ferner wurden innerhalb der ersten Hälfte des Jahres die beiden Eingänge zur Krypta von den Seitenschiffen her erneuert und die schadhaften Theile der Pfeiler an diesen Stellen hergestellt. Die Wölbung des Zugangs von der Südseite bedarf jedoch noch der Ergänzung.

Bezüglich des von meinem Vorgänger angenommenen Grundplanes der Krypta glaubte ich in so fern abgehen zu müssen, als die Anordnung der schweren Pfeiler zwischen den Schiffen und der Apsis durch nichts gerechtfertigt war, und den grossen Missstand im Gefolge hatte, dass das Mittelschiff der Krypta geringere Breite als die Seitenschiffe erhalten hätte; die noch vorhandenen Sockelplatten der Säulen lieferten den sichersten Anhalt für die Breite des Mittelschiffes wie für die fortlaufende Flucht der Rundsäulen. Ueberdies bieten eine Reihe anderer Krypten, wie zu Roermond, zu Rolduc und Maestricht u. s. w., Beispiele für die mit dem einspringenden Wandpfeiler in Verbindung stehende Lösung.

Bei der Uebernahme der Arbeiten mit der zweiten Hälfte des Jahres war mein Augenmerk zunächst auf die Herstellung der schweren Beschädigungen in den Längemauern der Vierung gerichtet. Von der Höhe der Vierungsbogen hatte sich die Bewegung durch alle Stockwerke des Baues hindurch fortgesetzt und die mächtigen Mauermassen bis in den Kern zerklüftet. Alle in der Linie der Bewegung liegenden Architekturglieder, wie der obere Schildbogen, die Fenster der Oratorien, deren Brüstungsmauern, das darunter liegende Doppelfenster und endlich die nach den Seitenschiffen mündenden Fenster der Krypta waren zersprengt, Bogensteine zerdrückt und die ohnehin sehr mangelhafte Construction dieser Theile völlig wirkungslos gemacht. Wir begegnen hier denselben Erscheinungen, wie häufig bei Bauten aus der romanischen Periode, dass die architektonischen Glieder, wie Umfassungs- und Schildbogen nicht selbständige Functionen haben, sondern, mehr in decorativer Weise behandelt, mit der äusseren Quaderverkleidung nur vorgesetzt sind. Das aus sehr schlechtem Bruchstein hergestellte und dazu ungenügend abgebundene Mauerwerk der Vierungswände besteht somit aus einer einzigen zusammenhangenden Masse, welcher jede organische Gliederung fehlt, so dass die einmal entstandene Bewegung von oben her nirgends Widerstand fand, sondern durch alle Theile bis zur Tiefe fortgeleitet wurde.

Von unten aufsteigend, wurden zuerst die seitlichen Fenster der Krypta erneuert. Die früher an dieser Stelle vorgenommene Vermauerung musste gänzlich wirkungslos bleiben, weil sie nicht organisch in den Mauerverband oder in die Construction eingriff. Dem eigentlichen Uebel war damit keineswegs abgeholfen. Zudem erschien es mir nothwendig, für die Herstellung der Krypta das von den Seitenschiffen einfallende Licht nicht verloren gehen zu lassen. Die Erneuerung dieser Fenster in einer der bedeutenden Belastung entsprechenden Stärke war daher geboten; während früher die Wangenglieder aus einzelnen vorgesetzten Stücken und die Laibung sammt der Wölbung nur aus flachen Schalen bestand und im Mauerkern keinerlei Entlastung angeordnet war, wurden jetzt schwere Stücke in regelmässigem Verbande eingezogen und die Ueberwölbung, beziehungsweise Entlastung in einer Weise ausgeführt, dass die Fensteröffnung selbst für die darüber befindlichen Theile von keinerlei Nachtheil sein kann. Die eigenthümliche Bildung der Laibungsprofile wurde getreu beibehalten und auf Grund vorgefundener Anhaltspuncte an den Kämpfern die Symbole der Evangelisten in flachem Relief erneuert.

Bei der Herstellung der darüber liegenden Doppelfenster konnten die Säulen, nachdem sie neu versetzt waren, beibehalten werden. Capitäle und die Doppelbogen, namentlich aber der Umfassungsbogen bedurften der Erneuerung. Auch hier wurde den neuen Bogen durch rationelle Construction grössere Tragfähigkeit gegeben und überdies in der Dicke der Mauer ein Entlastungsbogen in Ziegelmauerwerk eingezogen. Die Brüstungsmauern der Oratorienfenster wurden in schweren, durchgehenden Steinen erneuert und darauf die Restauration der schwer beschädigten Fenster und des dazwischen liegenden Pfeilers begonnen. Gerade diese Theile, weil durchweg aus Muschelkalk bestehend, hatten besonders durch die Einwirkung des Feuers gelitten. Kaum fand sich ein gesunder Stein an dieser Stelle vor, so dass eine durchgreifende Erneuerung hier unumgänglich nöthig war. Nach sorgfältiger Einrüstung und Abspannung aller Theile wurde die schichtweise Ergänzung vorgenommen. Auch hier zeigte sich, wie ausserordentlich ungenügend die Verbindung der äusseren Architektur mit dem Mauerwerk war. Jede Abstufung in dem Profil war für sich gearbeitet und vorgesetzt. Alle Fugen hatten in der Längenrichtung sich geöffnet und der stets mangelhafte Verband gänzlich sich gelockert. Rechnet man hierzu die Zerstörung der Widerstandsfähigkeit des Materials, so erhellt der äusserst bedenkliche Zustand dieser Theile auf den ersten Blick. Der Fensterpfeiler nach der Südseite hin ist in Folge dessen durchaus erneuert worden und sind alle Theile nunmehr in gehörig übergreifenden Verband gesetzt; der entsprechende Pfeiler im Norden war in seinen unteren Theilen vielleicht wegen Anbringung einer Orgel oder einer Bühne tief unterhöhlt und diese Stelle später mit Backsteinen vermauert worden. Auch dieser ist nunmehr hergestellt. Im Anschluss daran wurde in beiden Oratorien das Mauerwerk der über beiden Fenstern befindlichen Schildwand sammt Schildbogen ergänzt. Die gänzlich zerstörten Wandsäulen in den Oratorien werden augenblicklich durch neue ersetzt. Dagegen scheint es mir nicht nothwendig, die Tuffsteingewölbe der beiden Räume durchaus zu erneuern. Hier werden kleine Herstellungen und das Ausgiessen mit Cement von oben her genügen. Ueberdies werden denselben keine besonderen Functionen zugemuthet, so dass die alten Gewölbe dem Bedürfnisse vollkommen genügen. Von den Oratorienfenstern aufwärts waren in der Richtung der Klüftungen Auswechslungen von Quadern nöthig und in Verbindung damit wurden in den darüber liegenden Vierungsbogen einige beschädigte Steine ausgenommen und ersetzt. Damit wäre eigentlich das Restaurationswerk der Längenmauern und des Transeptes in allen Theilen vollendet und der Bau nunmehr von den fürchterlichen Schäden geheilt, welche ohne jede Uebertreibung seinen Bestand in der bedenklichsten Weise gefährdeten. Um nun die Hochwände der Vierung künftighin wirksam gegen jede Einwirkung von Seiten der oberen Belastung durch den Kuppelbau zu sichern, erschien es mir räthlich, über den Schildbogen der Längenmauern kräftige Entlastungsbogen von Ziegelmauerwerk anzuordnen. An diese Entlastungsbogen schliessen sich die Pendentifs und nehmen gemeinsam den Tambour der Kuppel auf, so dass die unter diesen Entlastungsbogen liegenden Theile von nun an viel weniger zu tragen haben werden.

Mit dem Fortschreiten der Restauration in den tiefer liegenden Theilen näherten sich die Arbeiten einem hochwichtigen, ja, vielleicht dem wichtigsten Theile in der ganzen Aufgabe: der Herausnahme und Erneuerung des *Arcus triumphalis*, woran sich dann die Beseitigung des Mittelpfeilers und des ganzen Stützwerkes schliesst. Eine genaue Untersuchung hat ergeben, dass der *Arcus triumphalis* aus einem starken Pilaster und zwei in den Ecken rückwärts anliegenden Halbsäulen mit Würfelcapitälen und einer einfach abgeschrägten Kämpferplatte besteht, welche letztere gleichmässig die vortretenden Stützen überdeckt. Der Pilaster ist von viereckigem Grundriss und entbehrt der vorgelegten Halbsäule, wie solche bisher angenommen zu werden pflegte. Der Chorbogen

selbst setzt sich aus zwei concentrischen Bogen zusammen, deren unterer der Stärke des Pilasters entsprechen muss, der obere dagegen in seiner grössten Breite von den Halbsäulen mit ihren Kämpfern unterstützt wird. Beide Bogen bestehen aus rechtwinklig behauenen Werkstücken und entbehren jeder Profilirung. Der Fusspunct des oberen Bogens tritt in den Eckpfeiler zurück und zeigt in seinen tiefsten Theilen eine auf die Kämpfer hervortretende Verstärkung. Der Befund der beiden Bogen ergab, dass sie in der Mitte ganz unversehrt geblieben waren und auf dem darunter befindlichen Stützwerke festsassen, so dass der Pfeiler dem Bogen im Scheitel wenigstens als Unterstützung diente. In den Schenkeln hatten jedoch beide Bogen schwer gelitten. In der Richtung der Drucklinie waren die schweren Quadern geborsten und in ihren Einzeltheilen bedeutend verschoben. Auf der Nordseite waren früh schon einzelne Stücke durch eiserne Anker gebunden, um sie vor dem Hinabstürzen zu sichern.

Mehr als der obere Bogen hatte der untere gelitten, indem hier von der Capitälhöhe bis gegen die Mitte hin wenige Steine unversehrt und in ihrer ursprünglichen Verbindung geblieben waren. Der untere Bogen zeigte ferner bedeutende Abstände vom grossen Bogen; nachlässige Bearbeitung und ungleiche Wirkung der Druckverhältnisse müssen diese auffälligen Unregelmässigkeiten verursacht haben. Das Stützwerk hatte sich seinerseits in den Seitentheilen beträchtlich gesenkt, so dass die Lagerfugen dermalen rechts und links merklich nach abwärts ziehen. In Folge dessen lag der *Arcus triumphalis* gerade an seinen meistbeschädigten Theilen hohl, so zwar, dass handbreite Spalten zwischen dem Stützwerk und den Bogen klafften. Allenthalben treten Spuren der grössten Eilfertigkeit hervor, womit das Stützwerk aufgeführt wurde, und gewiss kann die flüchtige Ausführung des Mauerwerkes, die breiten, schlecht ausgefüllten Fugen und das mangelhafte Zusammenschliessen constructiv wichtiger Theile, wie z. B. der Bogenschlüsse, der Durchlässe, der Wölbsteine, der Stichbogen und der an die romanischen Bauglieder anschliessenden Theile mit vollem Rechte auf augenscheinlich gefahrdrohende Vorgänge zurückbezogen werden, deren Folgen das rasch eingezogene Stützwerk aufhalten sollte. Eigentliche Abhülfe schaffte dasselbe jedoch nicht, und in wie weit es eine Katastrophe abzuwenden geeignet war, muss sehr fraglich bleiben, da das Stützwerk nirgends mit dem Bau in organische Verbindung gesetzt wurde. Nirgends und selbst nicht in den längs der Chorpfeiler aufsteigenden Theilen findet sich eine Verzahnung der beiden Bautheile hergestellt. Man begnügte sich in unbegreiflicher Weise mit einem mechanischen Ein- und Unterstellen der breiten Pfeilermasse.

Was nun die Erneuerung des *Arcus triumphalis* betrifft, so erschien hier eine stückweise vorzunehmende Ergänzung geboten, weil auf diese Weise das anliegende Gewölbe des Mittelschiffes seiner Stütze und Widerlage nicht beraubt, somit die schwierige, kostspielige Einrüstung des ganzen Travée's erspart wurde. Beim Aufräumen des oberen Bogens ergab sich, dass derselbe nicht in seiner ganzen Stärke aus Quadern bestand, sondern solche nur an seinen Wangentheilen hatte, während der Kern aus wildeingeworfenem Rauhmauerwerk hergestellt war. Unter diesen Umständen wird es unvermeidlich sein, auch den mittleren Theil des Bogens zu erneuern, von dem ich glaubte, dass er wegen seiner sonst guten Beschaffenheit könnte beibehalten werden. Da jedoch an keinem Puncte des Baues grössere Sicherheit für die Stabilität gefordert wird, so wird es unter diesem Gesichtspuncte vollkommen gerechtfertigt erscheinen, wenn eine durchgehende Erneuerung aller Theile nunmehr in Aussicht genommen ist. Auch bei den Pendentifs ist es nöthig, von der alten Ausführung abzugehen, indem das aus kleinen Bruchsteinen bestehende Schichtmauerwerk, dessen Stossfugen allzu nahe aufeinander treffen, der Wirkung der Last und der Bewegung nur sehr ungenügend widerstanden hat. Statt dessen werden nun unter Beibehaltung der seitherigen Gesammtform schwere Werkstücke, welche lang übereinander greifen, hineingezogen werden. Zur vollen Sicherung des *Arcus triumphalis* wurde endlich über dem neuen Doppelbogen ein starker Entlastungsbogen in Ziegelmauerwerk angeordnet, der, gleich den über den Längemauern hinziehenden, in den Pendentifs seinen Fusspunct hat.

Das Ausbrechen der Pendentifs auf der Nordseite, so wie der anschliessenden Bogentheile des *Arcus triumphalis* hat im Monat August begonnen. Die Abspriessung der oberen Theile des Triumphbogens wie des anliegenden Schiffgewölbes hat sich als völlig genügend erwiesen, und die Arbeiten konnten in regelmässiger, wenn auch nicht gerade rasch fortschreitender Weise gefördert werden. In der ersten Hälfte des October war der untere Bogen bereits geschlossen und am Ende desselben Monates erfolgte der Schluss des oberen. Inzwischen schreitet die Ausfüllung der Pendentifs ebenfalls vor, und der Schutzbogen über dem Triumphbogen ist eben so weit geführt als die Hausteintheile des darunter liegenden Doppelbogens. Am Schlusse der diesjährigen Bauperiode ist somit nahezu die Hälfte des neuen Triumphbogens sammt den angränzenden Verstärkungen auf der

Nordseite vollendet. Aus dieser kurzen Darlegung der diesjährigen Bauthätigkeit am Dome, welche ich hiermit dem hochwürdigen Domcapitel zu unterbreiten die Ehre habe, erhellt, dass das Restaurationswerk dieses Jahr um ein Bedeutendes gefördert wurde, und dass nur noch ein verhältnissmässig geringer Theil erübrigt, ehe in dem kommenden Jahre zu dem Neubau des Octogons geschritten werden kann.

II.

Bericht

des

Dombaumeisters.

Beifolgend beehre ich mich, dem Hochwürdigen Domcapitel die Gesammtansicht des Ostchores des Domes in der von mir projectirten Weise nebst einer Silhouette des Domes in seiner ganzen Ausdehnung, so wie Detailpläne und Kostenberechnungen über den in 1874 auszuführenden Abschnitt des Baues ergebenst vorzulegen.

Bei Uebernahme des Restaurationswerkes am hiesigen Dome habe ich die von meinem Vorgänger hinterlassenen Studien einer gewissenhaften Prüfung unterzogen, kam aber dabei bald zur Ueberzeugung, dass keine derselben, und auch nicht die, welche, wie ich höre, am meisten Aussicht auf definitive Annahme hatte, den Anschauungen entsprach, welche für mich in Behandlung der so bedeutungsvollen Restaurationsaufgabe maassgebend sind.

Es wird nicht nöthig sein, hier auf eine Besprechung der früheren Vorarbeiten einzugehen, dagegen erlaube ich mir, unter Hinweis auf die beifolgenden Entwürfe meinen Gedanken bezüglich des Ausbaues der Ostpartie in aller Kürze zu entwickeln.

Der leitende Grundsatz war für mich, im Einklang mit dem Gesammtcharakter der Architektur des Ostchores, die einfachste Lösung zu finden. — Damit war die Herstellung des Octogons mit abschliessender Quergalerie und schlichtem Helmdach gegeben. Im Anschluss an die in den Aufnahmen erhaltene Anlage des abgebrochenen Achtecks liess ich darum den neuen Bau einfach und ohne jeden Uebergang, so wie es ehedem war, aus den Dachflächen heraustreten. Für die Bildung der Fenster bietet deren Anlage am Hauptthurme eine treffende Analogie, und gewiss waren sie an dieser Stelle früher in der gleichen Weise gebildet. Die Verstärkung der Ecken durch Lissenen, welche durch einen das Stockwerk schliessenden Rundbogenfries verbunden sind, ist ein eben so natürliches, als bereits am alten Baue verwendetes Motiv. Eine Fortsetzung dieser Verstärkung als freistehende Eckpfeiler im folgenden Geschoss ist durch die Construction wesentlich bedingt. Für die Ausbildung der Quergalerie bot eine glücklicher Weise erhaltene Säule nebst Architrav vom abgebrochenen Baue ein werthvolles Vorbild. Zahnschnittfries und ein schweres Hauptgesims schliessen das Achteck.

Was die Höhenverhältnisse des ganzen Baukörpers, namentlich des unteren Stockwerkes betrifft, so war hier gegen die ursprüngliche Anlage nunmehr eine Modification geboten.

Mit Rücksicht auf die dermalen viel höher als früher ansteigenden Dachflächen des Mittelschiffes musste darauf Bedacht genommen werden, dass die Quergalerie nicht an der Westseite des Octogons von den Schenkeln des Daches durchschnitten werde. Ich habe daher für das unter der Galerie abschliessende Zwischengesims die Firsthöhe des Daches angenommen, so dass die Galerie von letzterem nicht mehr beeinträchtigt wird. Hiermit ergibt sich gleichzeitig, wie aus der Silhouette der Längenansicht erhellt, eine durch die ganze Baugruppe durchgehende Linie vom Hauptthurm an in dem Gesims unter der ersten romanischen Fenstergalerie über die ganze Länge des Mittelschiffes und in dem Zwischengesims am neuen Octogon. — Für die Bedachung desselben glaubte ich ein steiles Helmdach wählen zu sollen, welches annähernd die Höhe der abgetragenen Kuppel erreicht und somit zu den hochstrebenden Massen des Westthurmes in einem richtigen Verhältnisse steht. Bezüglich der Stiegenthürme ist an dem südlichen die abschliessende Architektur genau so beibehalten worden, wie sie hinter der Ummauerung sich zur Stunde noch vorfindet. Auf der Nordseite wurde, der abweichenden Behandlung der zunächst liegenden Stockwerke entsprechend, eine etwas entwickeltere Bildung gewählt und sollen hierbei die vom wormser Baptisterium stammenden Säulen und Capitäle, welche sich im Kreuzgange befinden, wieder verwendet werden. Der einfache Schluss mit konischen Steindächern ist archäologisch und namentlich praktisch gerechtfertigt, weil hier die Spindel der Treppen mit dem Schluss des Daches sich zusammenwölbt und dem ganzen Baue Halt und Festigkeit gewährt.

Für die Seitenthürme sind reich verzierte Knäufe, für den Mittelthurm ein vergoldeter Knopf mit eingezogenen Spiegeln in den Flächen vorgesehen. Auf der Spitze des östlichen Chorgiebels wäre die Figur eines stylisirten Adlers wieder herzustellen, welche sich z. B. in Gelnhausen öfters an Gebäuden romanischen Styles findet und auch hier, wie aus älteren Abbildungen ersichtlich, zu Anfang dieses Jahrhunderts noch in Trümmern vorhanden war. Endlich wäre das Dach der Apsis

um so viel tiefer zu legen, dass es nicht mehr, wie jetzt, in die Nischen des Chorgiebels einschneidet und die Wirkung der ganzen Ansicht schwer beeinträchtigt. Es bedarf dazu nur der Beseitigung der ganz überflüssigen Holzschwelle, welche auf das Hauptgesims in missverstandener Weise aufgelegt wurde. Hinsichtlich des Transeptes dürften keinerlei Veränderungen oder Zufügungen erforderlich sein, da solche weder zur Sicherung des Baues nöthig, noch im Interesse einer stylvoll durchgeführten Restauration wünschenswerth sind.

Bezüglich der Ausführung der Kuppel bin ich der Ansicht, dass es für die Gesammtwirkung von entschiedenem Vortheile ist, für die hervortretenden Glieder des Octogons einen rothen Sandstein von dunklerem und für die Felder einen Stein von hellerem Ton zu wählen. Säulen und Architrave werden dagegen, wie ehedem, in grauem Sandsteine auszuführen sein.

Den mir geäusserten Wünschen entsprechend, habe ich für das Gerüste des Helmes Eisenconstruction vorgesehen und die Anwendung von Holz der Sicherheit wegen gänzlich vermieden. — Die Bedeckung wird in blauem Schiefer ausgeführt. Gerade in der Schmucklosigkeit des Helmes liegt die Bürgschaft für eine grosse, wahrhaft monumentale Wirkung. In Betreff der Ausführung erlaube ich mir noch zu bemerken, dass die Arbeiten zur Vollendung des *Arcus triumphalis* und der Pendentifs so wie des darüber liegenden Mauerkranzes, welcher den Uebergang vom Viereck zum Octogon vermittelt, ununterbrochen gefördert werden können. Ferner wird indess das Gerüst abgebunden und dessen Aufstellung vorbereitet.

Mit Schluss des Winters werden wir mit dem Aufbau des Octogons selbst beginnen können, und es steht zu hoffen, dass bis zum Schlusse der kommenden Bauperiode der Neubau bis zum Zwischengesims unter der Galerie gefördert sein wird.

Indem ich bezüglich der Herstellungskosten auf die beiliegenden Ueberschläge und die entsprechenden Uebernahmspreise Seitens unserer Handwerksmeister verweise, bitte ich um geneigte Entschliessung in Betreff des vorgelegten Bauplanes, so wie eventuel um Eröffnung des erforderlichen Credits für das beginnende Baujahr.

P. J. M. Cuypers,
Dombaumeister.

Ueber die hohe Bedeutung der kirchlichen Tonkunst.

Rede des Präsidenten, gehalten auf der dritten Diöcesan-General-Versammlung in Saarburg.

Geehrte Versammlung!

Es ist bereits das dritte Mal, dass wir uns zur Abhaltung der durch die Statuten des Allgem. deutschen Cäcilien-Vereins vorgeschriebenen alljährlichen Diöcesan-General-Versammlung zusammenfinden, nachdem wir das erste Mal in Trier, und im verflossenen Jahre in Prüm getagt haben. Was aber ist der Zweck dieser unserer alljährlichen Zusammenkunft? Kein anderer, als der Zweck des deutschen Cäcilien-Vereins überhaupt, nämlich: Hebung und Förderung des Kirchengesanges. Dieser Zweck, dieses Ziel, dem wir so viele Zeit, so manche Kraft, ja, selbst so manches pecuniäre Opfer bringen, könnte wohl Manchem als etwas Geringfügiges und Bedeutungsloses erscheinen, keineswegs, wie der Dichter sagt, des Schweisses der Edlen werth. Denn was glaubt man mit einem so unfassbaren, flüchtig zerrinnenden und spurlos verhallenden Mittel, wie es der Gesang und die Tonkunst überhaupt ist, Grosses erreichen zu können? Gesungen wird ja überall, ob etwas mehr oder weniger, ob etwas besser oder schlechter, darauf kommt es nicht an, da der gewöhnliche Mann doch wenig Notiz davon nimmt, auch meistens nicht die Fähigkeit besitzt, das Mehr oder Weniger nach Quantität und Qualität abschätzen zu können. So und ähnlich klingen die Redensarten, welche man oft hören kann, allerdings nur von Leuten, welche so behaglich sich fühlen in dem alten Schlendrian, in dem breit getretenen Geleise des täglichen Einerlei, die so ängstlich jeder Neuerung aus dem Wege gehen, aus Furcht, sie möchten in ihrer Bequemlichkeit gestört werden. Dies kann nun offenbar auf uns, meine geehrten Zuhörer, keine Anwendung finden, denn schon unsere Anwesenheit allein kann als ein beredtes Zeugniss gelten, dass wir nach Besserem streben und die Sache des katholischen Kirchengesanges keineswegs so gering anschlagen, — und gewiss mit vollem Rechte, denn:

1. gibt es im Allgemeinen keinen Zweig der Kunst, der so tief und unwiderstehlich auf Herz und Gemüth des Menshen einzuwirken im Stande ist, als eben die Tonkunst;
2. aber ist diese unwiderstehliche Macht der Tonkunst besonders da von der höchsten Bedeutung, wo es sich um die höheren Zwecke des irdischen Daseins handelt.

Wenn ich die hohe Macht, die unwiderstehliche Gewalt der Töne hier schildern wollte, so könnte ich

zurückgreifen bis in die fernsten Zeiten des grauen Alterthums und aus den ältesten Sagen und Mythen vorgeschichtlicher Völker Ihnen schildern, wie ein berühmter Seher und Sänger durch seinen Gesang Felsen und Bäume belebte und mit sich fortzog, Ungewitter und Meeresstürme zum Schweigen brachte und selbst den Mächten der Unterwelt die Gattin durch die Macht seiner Töne zu entreissen vermochte; ich könnte Ihnen erzählen von dem Citharöden Arion, der durch den Zauber seiner Töne die Delphinen des Meeres herauszulocken wusste, damit sie ihn befreiten aus der Gewalt des habgierigen Schiffsvolkes, das seiner Schätze wegen ihm nach dem Leben trachtete. Wenn nun dieses alles auch nur als Sage aufzufassen ist, welche die Allgewalt der Töne bis zur Gränze des Unglaublichen schildern soll, so bleibt es dennoch wahr, dass die Musik, wenn auch nicht auf das todte, unorganische Gestein und die insensibeln Wesen, dann doch unter den mit Empfindung begabten Organismen selbst bis auf das unvernünftige Geschöpf ihre Macht ausdehnt. Oder wer kennt nicht die Wirkung, welche die kriegerischen Klänge auf das todtmüde Ross des Streiters ausüben? wer weiss nicht, wie selbst giftige Schlangen und wilde Thiere bei den Tönen der Musik ihrer natürlichen Wildheit vergessen und zu sanfteren Regungen gebracht werden, die ihnen von Natur aus gänzlich fremd sind? Wenn nun dieses von dem unvernünftigen Geschöpfe gilt, wer könnte dann noch allen Ernstes daran zweifeln, dass diese Gewalt der Tonkunst auf die vernünftige Creatur, welche an Geist und Herz alle übrigen Geschöpfe weit überragt, keine Anwendung finden sollte? Wer könnte solches behaupten wollen, ohne sich selbst Lügen zu strafen? Denn wo gäbe es wohl einen Menschen, der diese Macht nicht schon an sich selbst erfahren hätte? Wer kennt nicht die Empfindung, welche die langgehaltenen Klänge eines Trauermarsches auch in der heitersten Stimmung uns aufnöthigen? wer nicht das süsse Gefühl, wenn beim Anhören einer sanften, weihevollen Musik die ganze irdische Welt uns entschwindet, wenn unwillkürlich das Auge sich schliesst und wir auf den Schwingen des Gesanges in ferne, geistige Regionen emporgehoben werden? Ja, die Tonkunst ist eine Macht, deren Herrschaft das menschliche Herz sich nicht entziehen kann, eine Macht, die auch auf das härteste, verkommenste Gemüth noch einzuwirken und selbst ein für alles Höhere, Gute und Edle längst erstorbenes Herz zu besseren Regungen zurückzuführen noch im Stande ist, — eine Macht, die aber auch den Ernst des Augenblickes, den standhaften Muth treuer Pflichterfüllung zu erschüttern vermag, indem sie dem Gefühle die Herrschaft über den Willen, den unordentlichen Neigungen den Vorrang vor der besseren Erkenntniss verschafft, denn vielgestaltig ist ihr Wesen, geeignet, unter allen Formen das menschliche Herz anzulocken und gefangen zu nehmen. Sonach ist die Tonkunst wohl eine Macht, aber eine Macht, die unter Umständen auch gefährlich werden und um so nachtheiliger wirken kann, je unwiderstehlicher sie ihren Einfluss geltend macht. Wenn dem aber so ist, wer möchte da noch verkennen, dass die Tonkunst ein Gegenstand von der grössten Wichtigkeit und von der höchsten Bedeutung ist, dass eine aufmerksame Ueberwachung, eine sorgfältige Pflege und Ausbildung derselben besonders da strengstens gefordert erscheint, wo es sich um die höheren Zwecke des irdischen Daseins handelt, d. h. dort, wo sie im Dienste der Religion mit dazu beitragen soll, das menschliche Herz immer mehr mit sittlichem Ernste zu erfüllen, immer mehr zu läutern, zu veredeln und empfänglich zu machen für alles Höhere, Gute und göttlich Schöne? Hier möchte nun Jemand fragen: Wenn die Musik eine unter Umständen für das menschliche Herz gefährliche Kunst ist, wie konnte dann die Kirche dieselbe noch begünstigen und sogar in ihren Dienst aufnehmen? Indessen ist zu beachten, dass, wie schon angedeutet, die Tonkunst nicht von absolut nachtheiligem Einflusse ist, sondern bei richtiger Verwendung in viel höherem Maasse wohlthätig und vortheilhaft zu wirken vermag, wesshalb es schon an sich sehr unpraktisch wäre, wegen eines möglichen Nachtheiles sofort das Kind mit dem Bade auszuschütten. Es ist hier eben, wie bei allen Dingen, die Schattenseite von der Lichtseite wohl zu unterscheiden und für den günstigen Erfolg nur danach zu trachten, die Lichtseite, d. h. die vortheilhaften Einflüsse immer möglichst hervorzuheben. Die Tonkunst ganz und gar aus ihrem Dienste auszuschliessen, hatte also um desswillen die Kirche zunächst keinen Grund. Sie konnte dieses aber um so weniger thun, da die Pflege derselben, wie der Kunst überhaupt, mit in den Kreis ihrer Pflichten fiel. Wie nämlich die Kirche die Aufgabe hatte, die Früchte der göttlichen Erlösung allen Zeiten und allen Creaturen zu vermitteln, und in diesem Sinne alle Verhältnisse im Leben des Einzelnen wie in Familie und Staat gänzlich umzuformen, neu zu gestalten und mit dem neuen christlichen Geiste zu durchdringen, so war es auch ihre Aufgabe, die in dem Heidenthume gänzlich verkommene und entartete Kunst ihrer ursprünglichen Idee und Bestimmung gemäss zu regeneriren und den neuen christlichen Geist auch in die in dem Heidenthume erhaltenen Kunstformen hineinzutragen. Während in dem Heidenthume die Kunst schliesslich nur dem sinnlich Schönen nachstrebte und damit ganz in den Dienst

des Unlauteren verfallen war und Geist und Herz immer mehr von Gott hinweg und in den Schlamm sittlicher Verkommenheit hineingezogen hatte, musste das Christenthum vor Allem darauf Bedacht nehmen, die Kunst ihrer ursprünglichen Idee und Bestimmung wiederzugeben, der gemäss alle wahre Kunst nichts Anderes ist, als die sinnfällige Verkörperung der hohen Ideen des Guten, des Edlen und Sittlich-Schönen, wie sie aus Gott selbst, dem Urgrunde alles Guten und Schönen, hervorleuchten, — dazu bestimmt, um das Unendliche in dem Endlichen, das Ueberirdische und Unsichtbare in den Formen der vergänglichen, sinnfälligen Materie zu directer Anschauung zu bringen und so das Verständniss, die Liebe und Begeisterung für alles Höhere, Ueberirdische und Göttliche immer mehr zu wecken und zu beleben. Dieser hohen Aufgabe war das Christenthum und die Kirche als Trägerin desselben von Anfang an sich bewusst, und die Geschichte liefert den hinlänglichen Beweis, mit welch fester Beharrlichkeit und mit welch günstigem Erfolge die Kirche dieser ihrer Aufgabe allzeit gerecht wurde. — Allerdings waren die ersten Zeiten des Christenthums nicht geeignet, um sofort nach allen Richtungen hin das weite Gebiet der Kunst mit gleicher Energie und gleichem Erfolge zu bearbeiten. So lange die Kirche unter dem Drucke blutiger Verfolgungen seufzte und in unterirdischen Höhlen, in Wäldern und abgelegenen Orten still und heimlich ihre heiligen Mysterien feiern musste, konnte offenbar von einer bedeutenderen Pflege der Architektur, der Plastik und Malerei keine Rede sein. Auch mochte es nicht immer räthlich erscheinen, mit Rücksicht auf die eben aus dem Heidenthume herübergekommenen Christen der Malerei und Plastik vorerst eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Erst als die Kirche mit Konstantin dem Grossen ihre Freiheit erlangt hatte und öffentlich vor Aller Augen ihre volle Thätigkeit entfalten konnte, erst als das Christenthum vollkommen erstarkt und, in allen Schichten der menschlichen Gesellschaft Wurzel fassend, die heidnischen Ideen immer mehr zurückgedrängt hatte, erst da war der Zeitpunct für Entwicklung einer grossartigen Thätigkeit auf allen Gebieten der Kunst gekommen. Nur ein Zweig der Kunst war es, den vom ersten Augenblicke ihres Daseins die junge christliche Kirche mit besonderer Liebe umfasst und unter allen Verhältnissen geübt und gepflegt hatte, die heilige Tonkunst. Seit den ersten Tagen ihrer Gründung feierte die Kirche ihre heiligen Geheimnisse unter frohen Dank- und Lobgesängen. In ihnen suchte und fand sie in den trübsten Zeiten der Bedrückung und blutiger Verfolgung Trost, Muth und Stärke, um in allen Widerwärtigkeiten, in Elend, Verlassenheit und bangen Leiden nicht zu verzagen, nicht kleinmüthig und muthlos zu versinken. Hier war es nicht so sehr das Gefühl der Pflicht, als vielmehr die Anerkennung des höchst wohlthätigen Einflusses dieses Kunstzweiges auf die Veredlung, Erhebung und Läuterung von Herz und Gemüth, welche die Kirche zu besonderer Pflege der Tonkunst von Anfang an anregte, die Anerkennung jener vortheilhaften Wirkungen, die wir in den Schriften aller Kirchenväter so begeistert hervorgehoben und geschildert finden. Im Bewusstsein dieses ihres hohen Werthes haben alle für die Sache des Christenthums begeisterten Männer, und unter diesen gerade die hervorragendsten Lehrer und Leiter der Kirche, die Pflege dieses Kunstzweiges sich angelegen sein lassen, und dies mit solchem Erfolge, dass wir mit Recht behaupten können, dass unsere ganze moderne Tonkunst gerade in ihren edelsten und hervorragendsten Erzeugnissen auf dem Boden der Kirche entsprossen und aufgeblüht ist. Bis zum 15. bis 16. Jahrhundert war ja mit geringer Ausnahme alle Musik nur Kirchenmusik, und alle Kenner und Meister dieser Kunst meistens nur Cleriker. Selbst die verschiedenen Formen dieses Kunstzweiges, das Oratorium und die Oper, das Recitativ und die Arie, haben zunächst auf kirchlichem Boden in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters und den geistlichen Spielen des heiligen Philipp von Neri und der Oratorianer ihre Entwicklung gefunden, so dass mit Recht die Kirche auch heute noch alle Musik als ihr ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nehmen könnte. Dabei war man aber auch der gefährlichen Einflüsse der Tonkunst sich wohl bewusst und jeder Zeit bemüht, auch nach dieser Seite hin dieselbe stets zu überwachen und im Auge zu behalten. Das beweisen alle die Klagen und Ermahnungen über Entartung, Verweltlichung und Verweichlichung des Kirchengesanges, denen wir ebenfalls in den Schriften der Kirchenväter, in den Beschlüssen der Synoden und Concilien so häufig begegnen. Dies bezeugen besonders die zuweilen übertrieben strengen Bestimmungen einzelner Orden, so der Carthäuser von Monte Casino und Monte Oliveti, der Casalier u. a., welche den Milgliedern oft jede Beschäftigung mit Musik ausser dem Vortrage der kirchlichen Gesänge beim Gottesdienste streng untersagten. Eine solche strenge Ueberwachung war allerdings nicht gänzlich unbegründet, und nur dieser fortwährenden Sorgfalt und Pflege verdankt die Kirche jene erhabenen, edlen und begeisternden Gesänge, die wir im Chorale und den an den Choral sich anschliessenden polyphonen Werken bewundern. Ein Beweis dafür gibt uns die Entwicklung der Tonkunst in den letzten Jahrhunderten. Denn als in den Stürmen der Reformation die eigentlichen Pflanzstätten für Kunst und Wissenschaft zerstört

waren, als die Kirche, bedrängt von allen Seiten, zunächst darauf sehen musste, die Reinheit ihres Glaubens und ihrer Lehren zu vertheidigen gegen den Andrang der Häresie und Sittenlosigkeit, und so weder die Musse noch die Mittel besass zur ferneren Pflege und Ueberwachung dieser heiligen Kunst, da ging dieselbe sehr rasch ihrem Verfalle entgegen. Aus der Kirche wurde die mit so viel Liebe und Sorgfalt gepflegte und gross gezogene reine Himmelstochter in den Concertsaal und das Theater geführt, fortgeschleppt an alle Orte der Lust und des Vergnügens, um dort nicht mehr im Dienste des Herrn die Herzen zu Gott und dem Ueberirdischen hinaufzuheben, sondern sie im Dienste des Bösen und der Sinnlichkeit hinabzuziehen in den Schlamm niederer Leidenschaften. Diese Entweihung der Kunst hat seit jener Zeit mit Riesenschritten ihren Fortgang genommen und scheint wirklich in unseren Tagen ihren Höhepunct erreicht zu haben in den Schandstücken eines Offenbach und Suppé, in welchen die Musik nur mehr die Aufgabe hat, die pure Nacktheit des Gemeinen und Unsittlichen mit dem dünnen Schleier eines feinen Tongewebes zu umhüllen und so den Anblick derselben noch pikanter und reizender zu machen. Dass die Kirche eine so entweihte und entehrte Tochter nicht mehr als die ihrige anerkennen kann, liegt auf der Hand. Gleichwohl hat man, besonders seit dem letzten Jahrhundert, es versucht, diese entweihte Kunst aus der Oper und dem Concertsaale in die Kirche wieder zurückzuführen. Sind doch die kirchlichen Tonwerke selbst unserer grössten Meister, wie hoch sie auch, vom rein musicalischen Standpuncte aus betrachtet, stehen mögen, nichts Anderes als Concertstücke, in welchen die Musik nur um ihrer selbst willen da ist, darauf berechnet, zu blenden, zu fesseln und den Beifall des Zuhörers zu erringen. Oder was hat in diesen Werken die Musik mit dem Texte gemein, den sie illustriren soll, was mit dem Geiste, Sinnen und Trachten der Kirche, in deren Dienst sie thätig sein will? Selbst bei den besten Messen unserer grössten Meister, Haydn, Mozart, Beethoven, wo bleibt da der Sinn und das Verständniss des Textes? Ist er etwas mehr als ein todtes Gestell, an welchem die schönen Tongewebe nur befestigt und aufgehängt sind? Könnte nicht eben so gut und oft viel passender jeder andere Text untergelegt sein, wie man denn auch wirklich die Messen Beethoven's u. A. in Hymnen mit deutschem Texte umgearbeitet hat? Sind nicht die Messen zu einer bestimmten schablonenmässigen Form herabgesunken, in welcher z. B. das Gloria nach Art einer Symphonie oder Sonate immer in drei Sätze zerfällt, in ein Allegro bis zum *Qui tollis*, ein Andante vom *Qui tollis* ab und ein Finale vom Cum sancto Spiritu an, und eben so die übrigen Theile der Messe? Und dennoch musste die Kirche lange Zeit hindurch und bis in unsere Tage hinein eine solche Musik bei ihrem Gottesdienste sich gefallen lassen, da leider bis heute noch die Pflanzstätten der Kunst, welche einst theoretisch und praktisch reichliche Mittel zur Ausschmückung und Verherrlichung des Gottesdienstes ihr bieten konnten, nicht wieder in ihrem alten Glanze hergestellt sind und neuerdings wieder, wie es scheint, unterdrückt und zerstört werden sollen. Um aber dem Unwesen profaner Musik in unseren Gotteshäusern möglichst zu steuern und den alten Glanz der mittelalterlichen Tonkunst und der kirchlichen Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kirche wieder aufleben zu lassen, zu diesem Zwecke hat sich der Allgemeine deutsche Cäcilien-Verein gebildet. Gewiss eine schöne Aufgabe, ein hohes Ziel, wohl des Schweisses der Edlen werth im Hinblick auf die unwiderstehliche Macht der Tonkunst überhaupt und die hohe Bedeutung der kirchlichen Tonkunst im Besondern, welche nur als die Lichtseite der Tonkunst sich darstellen und mit ihrem wohlthätigen Einflusse die Herzen der Gläubigen läutern, erheben, von der Erde zum Himmel hinaufziehen und mit Freude und Sehnsucht nach dem Ewigen, Ueberirdischen und Unvergänglichen erfüllen soll.

Mögen wir alle mit unverdrossenem, ausdauerndem Muthe der Erreichung dieses schönen Zieles unsere Kräfte leihen! (Cäcilia.)

Fensterrouletten.

Seitdem die gemalten Gläser oder die geometrisch geformten Scheiben aus den Kirchenfenstern genommen sind und dafür ganz weisses Glas gleich dem im Privatgebrauche befindlichen eingesetzt wurde, wirkt das zu grell einfallende Licht besonders in dem Falle sehr unangenehm, wenn diese Fenster zu beiden Seiten des Hochaltares, also gegenüber den Kirchenbesuchern angebracht sind. Das zu grelle Licht ist nicht nur unangenehm für das Auge, sondern lässt auch den Hochaltar nicht in seiner eigentlichen Gestalt besichtigen. Ausserdem haben diese lichten Fenster auch noch die üble Folge, dass das Sonnenlicht den Bildern und allen farbigen Gegenständen grossen Nachtheil bringt. Diese Uebelstände sind allgemein anerkannt worden, und um nicht zu der vermeintlich kostspieligen Glasmalerei zurückgreifen zu dürfen, hat man häufig Fensterrouletten mit ganz naturalistischen Gemälden oder wohl auch andere Vorhänge in die Kirche eingeführt. Diese Art des Fensterverschlusses erinnert aber zu sehr an ähnliche

Vorrichtungen in den Privatwohnungen und ist auch vom Standpuncte der Billigkeit nicht zu befürworten. Solche Vorhänge und Rouletten, wenn sie Anfangs auch schön erscheinen und die Glasmalerei täuschend (!) nachahmen, haben doch in zehn Jahren ein ganz anderes Aussehen, und erreichen auch im günstigsten Falle nicht ein Alter von drei Decennien. Würde man statt dieser Surrogate gleich wirklich gemaltes Glas nehmen, so wäre dieses Einmal eine Ausgabe, und die Kirche wäre, so zu sagen, für alle Zukunft versorgt, wenn anders ein dauerhaftes Glas ausgewählt wird. Mag es auch sein, dass eine Roulette für ein Fenster nur 20 Fl., ein gemaltes Fenster aus Kathedralglas aber in derselben Grösse 60 Fl. kostet, so ist die Anschaffung des letzteren in Anbetracht der Dauerhaftigkeit doch billig zu nennen. Und hat die Kirche einmal den Schmuck Eines solchen Fensters erhalten, so wird die Schönheit desselben bald eine Anregung werden, auch die Mittel für ein zweites und drittes beizuschaffen.

Praktische Aphorismen über Kunst.

Da die Kunst nicht Sache von besonderen Kreisen, sondern des Volkes sein soll, so ist vor Allem zu wünschen, dass die kunsthistorische Literatur möglichst populär behandelt, aber nicht in die Hände von Dilettanten, sondern in die von Fachmännern gelegt werde. Nur dadurch wird die Literatur und das Volk vor Verflachung geschützt.

Es kann nicht geläugnet werden, dass der romanische Styl für unser Volk auch einmal aus der Fremde kam, und eben so die Gothik nicht in der Heimath ursprünglich sich bildete, also beide wie die Renaissance eingeführt wurden; aber wie einst nicht, wird diese auch jetzt und in Zukunft nicht so heimisch wie beide ersteren werden, weil nicht allein jene Urkraft des Volkes zu sehr geschwächt worden ist, sondern dazu noch das Nichtchristliche der Renaissance viel schärfer uns gegenüber steht, als in den altchristlichen Formen. Ein lohnender Fortschritt ist daher nur in der zunächst auf dem heimischen Boden erwachsenen Gothik denkbar.

Einzelne Kunstnachrichten, welche in verschiedenen Zeitschriften, Monographieen u. s. w. zerstreut erscheinen und ausschliesslich über eine Gegend oder eine Landschaft handeln, in Eins zusammenstellen, hat einen grossen Nutzen zur Gesammtliteratur der Kunstgeschichte, und es liegen Versuche derart schon manche vor, deren allgemeine Bedeutung längst anerkannt ist.

Unvollendete Bauten zu vollenden, oder Ruinen möglichst dem Grundplane entsprechend wiederum aufzubauen, ist sehr löblich; die Bauhütten aber sollen für den Bau und für die Kunst das sein, was sie gewesen sind und was sie noch sein könnten: eine fruchtreiche Pflanzschule für die Kunst. Nur der Mechanismus, die manuelle Uebung und die technische Fertigkeit sind geblieben, aber der Geist, der dem Ganzen einen so eigenthümlichen Charakter eingeprägt, ist entschwunden.

Die mittelalterlichen Ornamente verbinden Stylrichtigkeit mit Schönheit, Originalität und Wirkung; ihrem endgültigen Erfolge widersteht nur die gänzliche Verflachung der modernen Kunst. Ohne Frage dürfte die Zukunft ihnen gehören, und das ist gerade dasjenige, was wir uns wünschen müssen, denn in ihrer Uebung liegt die beste Schule des Geschmacks, und sie sind so vielseitig, dass sie dem Bedürfniss der Einfachheit, der richtigen Harmonie, wie glänzender fürstlicher Pracht gleich entsprechen können.

Keine Maschine, auch mit zahlloser Massenfabrication, kann dem Handwerk schaden; man pflege nur das Kunsthandwerk, suche wiederum, wie vormals, jede einzelne Arbeit als selbständiges, originelles Kunstwerk herzustellen und ihm dadurch Werth zu verleihen. Die Maschinenmacht ist dann überwunden, und eben so wird die Maschine stille stehen müssten, wie sie jetzt manche Hand lahm legt.

Zu den der Kunst günstigen Zeiten gab es nur Eine Kunst, aber wenn wir heute zur Unterscheidung zwischen kirchlicher und profaner Kunst nie genug aufmerksam machen können, so zeugt dies nur von dem noch bestehenden Verfalle der Kunst, vor dem diese im Dienste der Kirche geschützt werden muss.

Möge man die Bedeutung der Architektur immer besser erkennen, und möge die Architektur sich selbst aufmachen, der Zeit wiederum voranzuschreiten! Jeder mögliche Aufwand mit den Schwesterkünsten kann den architektonisch schönen Bau nie ersetzen. Das Mittelalter verstand, den ersten, besten Profanbau idealer zu behandeln, als unsere Zeit die Kirchen.

Man ruft wiederholt in die Welt hinaus: die Kunst muss wiederum volksthümlich werden! — Aber ist sie dies nicht schon von selbst, da sie ja aus dem Volke erwächst? — Allerdings versteht sich das Moment der Volksthümlichkeit für die echte und wahre Kunst von selbst, allein heute ist dieses Moment noch sehr zu pflegen, denn in der Praxis sieht man das gerade Gegentheil; fast alle Kunstproducte sind eben nicht volksthümlich, sondern meistens nichtssagend und platt und gelehrt, abstract, aus einer Gedankenwelt entlehnt, die nicht des Volkes ist.

Vor Allem thut in der Kunst Principienhaftigkeit und Einheitlichkeit Noth, und nebst diesen darf Echtheit und Wahrheit nicht fehlen. Dem Künstler wie dem Kunsthandwerke ist nichts so nachtheilig, wie die Surrogaten-Wirthschaft. Die bildnerische Hand fordert vor Anderem echtes Material.

Manchem schon schien die Art und Weise, wie man heute die Kunst, besonders die kirchliche, pflegen will, allzu kindlich; es lehrt aber die Erfahrung, dass einerseits eine gewisse Kindlichkeit, ein fast ans Kleinliche gränzendes Vorgehen allein im Stande ist, das Wesen der kirchlichen Kunst zu verstehen und darzustellen. Grossthuerei ist hier gar nicht am Platze, entfernt nur vom Ziele noch mehr als uns demselben näher zu bringen.

Widerstand und Gleichgültigkeit darf den Kunstfreund nicht schrecken; Anziehen und Abstossen sind ja des Weltalls bewegende Kräfte. Für und Gegen bringen das Wirken des Menschen überhaupt, und besonders das des Kunstbeflissenen in lebendigen Fluss.

Die höchste Vollendung haben wir dort zu suchen, wo die Formvollendung mit der Idee so innig verbunden und verschmolzen erscheint, dass die dem stofflichen Substrate gegebene Form nicht mehr als das die Idee umschliessende äussere Kleid, sondern diese Verbindung als eine organische Einheit sich zeigt.

Die Religion allein verleiht der Kunst eine wahrhaft begeisternde und die Welt umgestaltende Macht. Darum bleibt auch die religiöse Kunst das Höchste, und darum vermögen auch nur jene Werke der Künstler, in denen die verschiedenen Seiten der religiösen Idee gleich der Farbenpracht der physischen Strahlenbrechung des Lichtes im Regenbogen sich abspiegeln, ein dauerndes Interresse zu erregen, das sich heraushebt über das flüchtige Zeitmoment einer bestimmten Culturepoche, ja, das sich für alle Zeiten behauptet und geltend macht.

Tirol. K. A.

Besprechungen, Mittheilungen etc.

Düsseldorf. Die Düsseldorfer Gemälde-Galerie ist um eine werthvolle Sammlung alter Gemälde bereichert worden, welche die Herren Ernst und Otto von Stutterheim derselben zum Geschenk gemacht haben. Es sind fünfunddreissig Bilder, unter denen sich mehrere gute Copieen von Werken der früheren Düsseldorfer, jetzt Münchener Galerie befinden. Dieselben waren lange Zeit im Besitz der Familie der Geschenkgeber und dadurch in weiteren Kreisen fast unbekannt, so dass man sich um so mehr freuen darf, sie dieser Verborgenheit entzogen zu sehen. Die Galerie hat ausserdem noch eine kleine Landschaft des jüngst gestorbenen Professors August Weber von dem Kaufmanne Hohmann zum Geschenk erhalten, welche zwar nicht so liebevoll durchgeführt ist, wie die meisten Bilder des trefflichen Künstlers, aber für seine Auffassung und Behandlungsweise äusserst charakteristisch erscheint.

Düsseldorf. Theodor Mintrop hat einen ungemein reichhaltigen Schatz von ausgeführten und skizzirten Compositionen hinterlassen, die sich, wie alle Schöpfungen dieses genialen Meisters, durch Poesie und Originalität in hohem Grade auszeichnen. Es darf desshalb die Nachricht mit Freude begrüsst werden, dass es auch weiteren Kreisen bald vergönnt sein soll, sich an diesen Perlen echter Kunst zu erfreuen, indem viele der besten Entwürfe Mintrop's in wohlgelungenen Vervielfältigungen erscheinen werden. Die Gebrüder Spiethoff in Düsseldorf haben das Verdienst, dieses Unternehmen zu ermöglichen. Sie haben den künstlerischen Nachlass gekauft und lassen in ihrem Verlage die Nachbildungen erscheinen, welche unter Aufsicht und Leitung des Malers Eduard Geselschap erfolgen. Letzterer war bekanntlich der treueste Freund Mintrop's, und weiss daher wie kein Anderer auf dessen Intentionen einzugehen, so dass die Wiedergabe dem Geiste der Originale entspricht. Drei Blätter sind bereits erschienen, welche dies deutlich erkennen lassen. In feinstem Farbendruck von Lüttmann ausgeführt, zeigen sie in reizenden Kindergestalten die Maibowle, allegorisch dargestellt, die Mintrop mehrmals so phantasievoll behandelt hat. Im Hauptbilde sehen wir die Zubereitung derselben und in den kleineren Seitenbildern Waldmeister und Rebensaft, welche ihre Gaben hinzutragen. Knaben und Mädchen in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen bringen einen Reichthum von Motiven zur Anschauung, wie nur ein seltenes Talent sie erfinden kann. Durch das Ganze geht ein Zug freudigster Lust und dichterischen Schwunges, so dass diese Blätter eine schöne Zierde jeden Zimmers, namentlich der Speisesäle, abgeben können. Die Allegorie der vier Jahreszeiten, in vier Blättern, in Farbendruck, so wie die vier Gattungen der Musik, in Litho-

graphieen, werden demnächst erscheinen, denen sich dann die Anbetung der Engel in Lichtdruck, die Vertreibung des Pan vom Lager der Venus in Farbendruck und die bekannte grossartige Composition des Christbaumes in Photographie anschliessen sollen. Es sind alle Arten der Vervielfältigung gewählt, um die verschiedenen Werke möglichst ihrem Charakter entsprechend wiederzugeben; neben den schon genannten Weisen Kupferstich, Holzschnitt, Phototypie. Möge das Publicum dem grossartigen Unternehmen fördernd entgegenkommen, damit es gelingt, die trefflichen Schöpfungen Mintrop's immer mehr zum Gemeingut des deutschen Volkes zu machen, wie sie es verdienen. Die Kunsthandlung von H. Michels in Düsseldorf hat den buchhändlerischen Vertrieb übernommen und versendet die bezüglichen Prospecte.

Darmstadt. Die Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Darmstadt. Photographische Original-Aufnahmen vom Hofphotographen G. M. Eckert, in Klein-Folio-Format à Blatt 1 Thaler. Friedr. Bruckmann's Verlag in München, Berlin und London.

Der ausserordentliche Gemäldeschatz jener zahlreichen Galerieen, welche deutscher Kunstsinn früher an fürstlichen Höfen gegründet hat, tritt allmählich auch für die minder bekannten, aber durchaus nicht minder bedeutenden Sammlungen kleinerer Städte aus einem bescheidenen Dunkel an das helle Tageslicht und findet durch die Photographie, diese untrügliche, scharfblickende Darstellerin aller Werke der Malerei, auch für die allgemeine Bildung die ausgebreitetste und längst erwünschte Verwerthung.

Während die Werke grosser vergangener Kunstepochen, welche die minder berühmten Sammlungen bergen, dem Kunstforscher seit Langem bekannt und Gegenstand häufigen Besuches und fortgesetzter Untersuchungen waren, sind sie dem gebildeten Publicum, sofern es nicht an Ort und Stelle lebte oder diesen Sammlungen auf den gewöhnlichsten Reisetouren begegnete, so gut wie unbekannt geblieben. Die wenigen und mangelhaften Reproductionen, meist einer veralteten Technik angehörend und durch den ändernden Geschmack des späteren Zeitalters entstellt, entsprechen, wenn überhaupt vorhanden, weder nach Zahl und Auswahl, noch nach Vollendung den Anforderungen, welche die gegenwärtige Bildung und das wachsende Interesse für die Denkmäler aller historischen Cultur an Ausgabe und Verbreitung, so wie an die Vervielfältigungsmittel der heutigen Kunsttechnik zu stellen berechtigt ist.

Die Galerie zu Darmstadt ist wegen der zahlreichen und hervorragenden Werke aller Schulen, welche sie enthält, und wegen ihrer besonderen Bedeutung für die Kunstgeschichte, da sich eine ganze Schule, die mittelrheinische, fast nur aus dortigen Werken bestimmt, dem Kunstfreund und dem Forscher längst Gegenstand des Genusses und des Studiums gewesen. Obwohl sie ihre besondere Bedeutung für die Kunstgeschichte hauptsächlich in der deutschen Schule findet, so sind doch auch alle anderen Schulen in Werken seltener Qualität und durch die ersten Meister, wie ein kurzer Ueberblick über die getroffene Auswahl zeigt, vertreten. Mögen diese Blätter dem Beschauer eine nie versiegende Quelle belehrender Unterhaltung, eines stets erneuten, Geist und Herz erfrischenden Genusses werden!

Für den Zweck unseres Blattes sind besonders hervorzuheben: Altdeutsche Maler: 1. Meister Wilhelm von Köln — Votivgemälde: Christus am Kreuze. 2. Mittelrheinischer Meister um 1400 — St. Ottilia, St. Barbara, St. Agatha und St. Walburga. 3. Mittelrheinisch — Altarbild aus der Kirche zu Ortenberg in Oberhessen. 4. Mittelrheinisch — Altar-Flügelbilder aus der Kirche zu Ortenberg. 5. Stephan Lochner — Die Darstellung Christi im Tempel. 6. Niederrheinisch — Tod der Maria. 7. Memlinck'sche Schule des XVI. Jahrhunderts — Maria mit dem Kinde. 8. Mittelrheinische Schule um 1500 — Der englische Gruss. 9. Mittelrheinische Schule um 1500 — Die Anbetung der Könige. 10. Martin Schongauer's Werkstätte — Maria mit dem Leichnam Christi. 11. Martin Schongauer's Werkstätte — Himmelfahrt des h. Dominicus. 12. Hans Holbein d. J. — Brustbild eines jungen Mannes. 13. Lucas Cranach — Cardinal Albrecht von Brandenburg als St. Hieronymus, so wie verschiedene italienische und spanische Maler.

Strassburg. Die hiesige St. Wilhelms-Kirche hatte während des Bombardements durch die Kugeln der Belagerer stark gelitten; von den alten gemalten Fenstern war kein einziges unversehrt geblieben, die meisten waren gänzlich zersplittert und bedeckten in ihren Trümmern den Boden. Der Kirchenvorstand hatte alsbald nach dem Abschluss des Friedens den Beschluss gefasst, die kunstreichen Ueberbleibsel dieser schönen Glasmalereien wenn möglich vom Untergange zu retten. In Folge dessen war mit ihrer Wiederherstellung ein hiesiger Künstler, Herr Zimmermann, beauftragt worden, und hat derselbe den Erwartungen des Vorstandes denn auch völlig entsprochen. In diesem Augenblicke werden die reparirten Fenster, welche einen trefflichen Effect machen, wieder eingesetzt. Die Arbeit des Herrn Zimmermann ist sehr gelungen, und das Ganze mit grosser Kunstfertigkeit ausgeführt. Im nächsten Frühjahr wird die Restauration ihren Abschluss finden. Ueber der Sacristei hat der Künstler zwei gemalte Fenster angebracht, von welchen das eine ganz neu, das andere aus alten Stücken hergestellt ist. Die Fenster tragen die Inschrift: „Bei der Beschiessung im August und September 1870 theilweise zertrümmert, sind wir 1872—73 mit den Geldern der Kriegsentschädigung renovirt worden." Zu gleicher Zeit wird auch mit der Restauration der Kathedrale zu Metz begonnen. Bekanntlich ist dieselbe nach dem strassburger Münster das bedeutendste kirchliche Baudenkmal der neuen Reichslande. Schon lange Zeit vor dem Kriege war die Rede von der Restauration dieses Denkmales; nun scheint dieselbe nach langem Zögern in Angriff genommen zu werden. Seit einiger Zeit ist man nämlich mit dem Aufschlagen der Gerüste beschäftigt. Es handelt sich besonders darum, dem Dome durch Entfernung der im Laufe der Jahrhunderte vielfach angehängten Verunzierungen, worunter vor Allem das aus dem vorigen Jahrhundert stammende abscheuliche Hauptportal zu nennen ist, die ursprüngliche Reinheit des Styles wiederzugeben.

(Hierbei das Inhalts-Verzeichniss des XXIII. Jahrgangs.)

Verantwortlicher Redacteur: J. van Endert. — Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg. Köln.